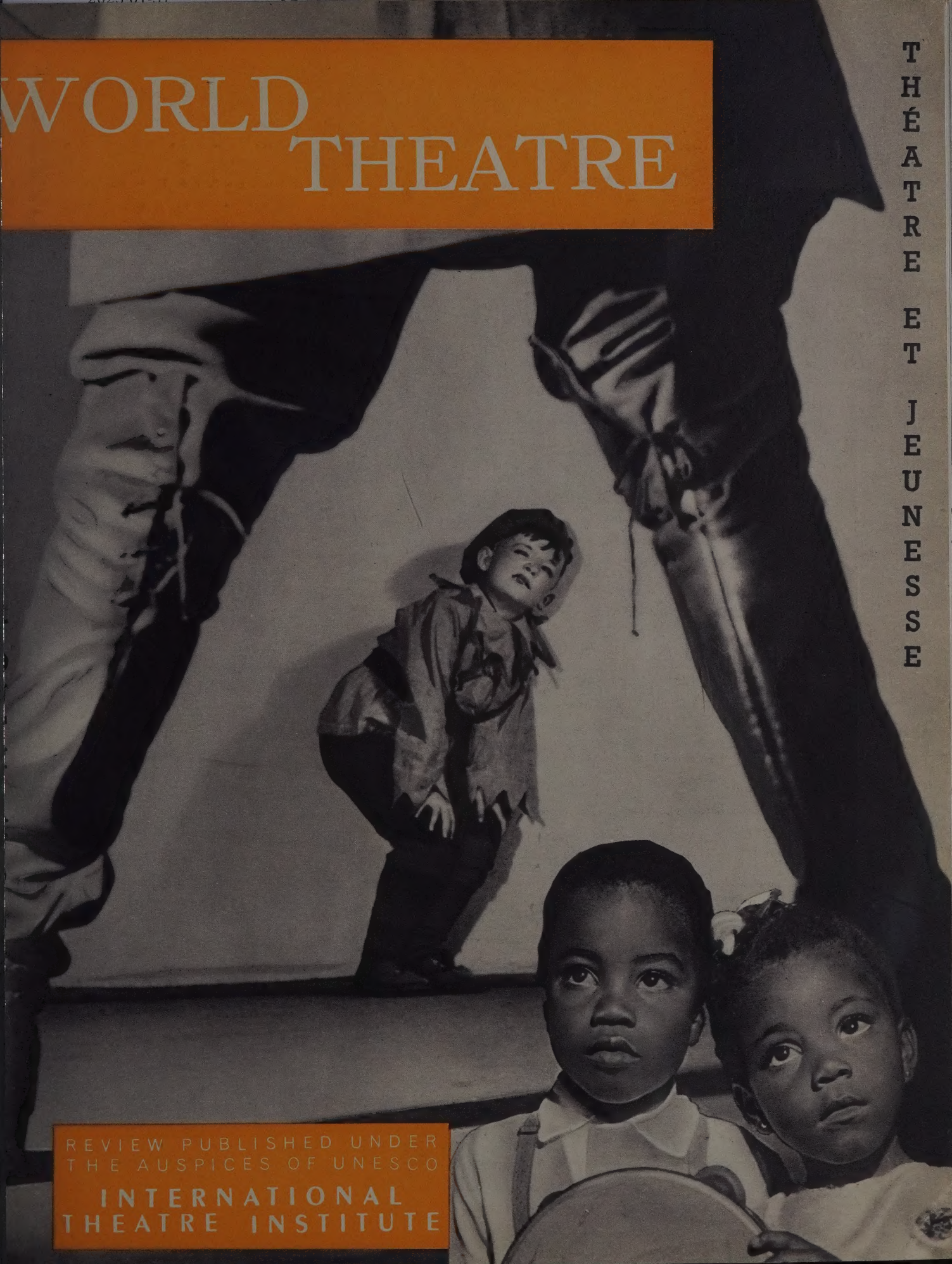
WORLD THEATRE

THÉATRE ET JEUNESSE



REVIEW PUBLISHED UNDER
THE AUSPICES OF UNESCO

INTERNATIONAL
THEATRE INSTITUTE

LES CENTRES NATIONAUX DE L'I. I. T.

AUSTRALIE : Australian National Centre for the ITI, c/o Commonwealth Office of Education, Box 3879 G. P. O., SYDNEY.
AUTRICHE : Prof. Wilhelm Schmidt, Dorotheergasse 7, VIENNE.
BELGIQUE : M. Herman Teirlinck, 40, boulevard du Régent, BRUXELLES.
BRESIL : M. Daniel da Silva Rocha, p/a S. B. A. T., 97/III, avenue Almirante Barroso ; RIO DE JANEIRO.
CHILI : M. Augustin Siré, p/a Théâtre Expérimental, Université du CHILI, SANTIAGO-DU-CHILI.
CHINE : M. Yui Shang-Yuen, Académie Nationale des Arts Dramatiques, Ta-Kwang Road, NANKING.
CUBA : M. Francisco Morin, p/a Prometeo, Aguiar 20, HABANA.
DANEMARK : M. Svend Erichsen, Nyvej 1 b, COPENHAGUE.
EQUATEUR : M^me^ Maruja Espinosa de Darquea, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 332, avenue Mariano Aguilera, QUITO.
ETATS-UNIS D'AMERIQUE : Miss Helen Hayes, A. N. T. A., 245 West 52 Street, NEW YORK-19.
FINLANDE : M. Eino Kalima, Vuorikatu 6 A 3, HELSINKI.
FRANCE : M. Benoît-Léon Deutsch, 2, rue de la Paix, PARIS.
GRECE : M. Terzakis, Théâtre Costa Moussouri, Plateia Karytsi, ATHENES.
INDE : M. Kamaladevi, c/o Maidens Hotel, room 14, DELHI.
ISRAEL : M. Aharon Messkin. Habima Theatre, P. O. B. 222, TEL-AVIV.
ITALIE : M. Vincenzo Torraca, c/o E. I. S. T., 11 via Molise, ROME.
JAPON : M. Seijchiro Takahashi, Japan Pen Club, Meiji Seika Building, Kyobashi-ku, Chuo-ku, TOKYO.
MEXIQUE : M. Salvador Novo, Palacio de Bellas Artes, Departamento de Teatro, MEXICO D. F.
NORVEGE : M. Axel Otto Normann, Det Nye Teater, OSLO.
NOUVELLE-ZELANDE : M. G. H. A. Swan, New Zealand Drama Council, Evening Post Building, Willis Street. WELLINGTON.
PAYS-BAS : Prof. Dr. L. J. van Holk, rue Anna Paulowna 97, LA HAYE.
POLOGNE : M. Juliusz Starzynski, Institut d'Art, Krakowskie Predmescie 17, VARSOVIE.
ROYAUME-UNI : Viscount Esher, 7, Goodwin's Court, St. Martin's Lane, LONDRES W. C. 2.
SUEDE : M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan, 7, STOCKHOLM.
SUISSE : M. Emil Oprecht, Konkordiastrasse 14, ZURICH.
UNION DE L'AFRIQUE DU SUD : M. Schach, Little Theatre, CAPETOWN.
URUGUAY : M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Juan D. Jackson 1132, MONTEVIDEO.
YOUGOSLAVIE : M. Milan Bogdanovic, 7, Francuska U1, BELGRADE.

CONDITIONS D'ABONNEMENT

1 An — 4 Numéros

ALLEMAGNE : Deutsch Französischer Buchdienst. Gutenberg-Platz I. MAINZ. *Deutsch Marks :* 17,50
BELGIQUE : Correspondant : LE THÉATRE DANS LE MONDE, 87, avenue Louis-Lepoutre, BRUXELLES. *Francs belges :* 195
ETATS-UNIS D'AMERIQUE : Theatre Arts Books, 224 West 4th Street, NEW YORK 14. N. Y. *Dollars :* 5
FRANCE ET COLONIES : 198, boulevard Saint-Germain, PARIS (7^e^). C. C. P. 646-802 Paris. *Francs :* 1.500
Abonnements souscrits et payés en France et servis à l'étranger. *Francs :* 1.800
NORVEGE : Johan Grundt Tanum. Subscription Department, Karl Johans Gate. 43. OSLO. *Couronnes :* 36,75
PAYS-BAS : Meulenhoff & C^ie^. Beulingstraat 2-4, AMSTERDAM. *Florins :* 19,60
ROYAUME-UNI : The Continental Publishers Ltd. 34 Maiden Lane, Bedford Street, LONDON W. C. 2. *Shillings :* 25
SUEDE : A. B. Sandberg Bokhandel. Sturegatan 8, STOCKHOLM. *Couronnes :* 24.70
SUISSE : Europaverlag A. G. 5, Rämistrasse, ZURICH. *Francs suisses :* 22

WORLD THEATRE IS PUBLISHED FOUR TIMES A YEAR AND DISTRIBUTED IN THE UNITED STATES BY THEATRE ARTS BOOKS, 224 WEST 4TH STREET, NEW YORK 14. SUBSCRIPTION, $ 5.00; A COPY: $ 1.50. APPLICATION FOR ENTRY AS SECOND CLASS MATTER IS PENDING AT THE POST OFFICE AT NEW YORK, N. Y.

LE THÉATRE DANS LE MONDE
WORLD THEATRE

VOLUME II — NUMÉRO 3

INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
PUBLISHED UNDER THE AUSPICES OF UNESCO

INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉATRE
REVUE PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DE L'UNESCO

HONORARY PRESIDENTS ★ PRÉSIDENTS HONORAIRES
J. B. PRIESTLEY, LLEWELLYN REES

PRESIDENT 1951-1952 ★ PRÉSIDENT POUR 1951-1952
AXEL-OTTO NORMANN

EXECUTIVE COMMITTEE ★ COMITÉ EXÉCUTIF

PRESIDENT ★ PRÉSIDENT
Axel-Otto Normann *(Norway) - (Norvège).*

VICE PRESIDENTS ★ VICE-PRÉSIDENTS
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia) - (Yougoslavie)*, Maurice Huisman *(Belgium) - (Belgique).*

MEMBERS ★ MEMBRES
Jean Darcante *(France)*, L. Jamnadas *(India) - (Indes)*, Shimon Finkel *(Israël)*,
Vincenzo Torraca *(Italy) - (Italie)*, Octavio Paz *(Mexico) - (Mexique)*,
Emil Oprecht *(Switzerland) - (Suisse)*, Llewellyn Rees *(United Kingdom) - (Royaume-Uni)*,
Rosamond Gilder *(United States of America) - (États-Unis).*

GENERAL SECRETARY OF THE I. T. I. ★ SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I. I. T.
André Josset
Unesco House - Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, PARIS (XVI[e]).

EDITORIAL COMMITTEE ★ COMITÉ DES PUBLICATIONS

PRESIDENT ★ PRÉSIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom) - (Royaume-Uni).*

VICE PRESIDENT ★ VICE-PRÉSIDENTE
Jeanne Laurent *(France).*

MEMBERS ★ MEMBRES
Rosamond Gilder *(United States of America) - (États-Unis)*, Emil Oprecht *(Switzerland) - (Suisse).*

EDITOR IN CHIEF ★ RÉDACTEUR EN CHEF
René Hainaux
65, rue Lefrancq, BRUXELLES (Belgique).

PUBLISHER - ADMINISTRATION - ÉDITEUR

OLIVIER PERRIN
198, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS. FRANCE

Summary ★ *Sommaire*

EDITORIAL

by Léon Chancerel.

THE PARIS CONFERENCE ON YOUTH AND THE THEATRE

1. An account

by André Josset.

2. Resolutions.
3. Teachers and Theatre People

by John Allen.

THEATRE FOR CHILDREN

1. Art that is different.

by George Devine.

2. The Psychology of the child audience

by Campton Bell.

DRAMATIC ACTIVITIES OF YOUNG PEOPLE

1. Creative and formal dramatics

by Marie Dienesch.

2. Commentaries *by Olga Obry (Brazil), Isabel B. Burger (United States), Andrew Campbell (United Kingdom).*
3. In a Camp of the British Drama League

by Frances Mackenzie.

THEATRE FOR ADOLESCENTS

School performances in Denmark

by Thomas P. Hejle.

WORLD INFORMATIONS

From Australia, Austria, Brazil, Czechoslovakia, Finland, France, Germany, Mexico, Netherlands, United Kingdom, United States and Uruguay.

ÉDITORIAL

par Léon Chancerel.

LA CONFÉRENCE INTERNATIONALE DE PARIS SUR LE THÉATRE ET LA JEUNESSE

1. Compte rendu,

par André Josset.

2. Texte des résolutions
3. Educateurs et gens de théâtre,

par John Allen.

LE THÉATRE POUR LES ENFANTS

1. Un Art différent,

par George Devine.

2. Psychologie du jeune spectateur,

par Campton Bell.

LE THÉATRE PAR LES JEUNES

1. Jeu dramatique et théâtre scolaire,

par Marie Dienesch.

2. Commentaires, *par Olga Obry, (Brésil), Isabel B. Burger (États-Unis), Andrew Campbell (Royaume Uni).*
3. Dans un camp de la British Drama League,

par Frances Mackenzie.

LE THÉATRE POUR LES ADOLESCENTS

Représentations pour écoliers au Danemark,

par Thomas P. Hejle.

CHRONIQUES DU MONDE

Nouvelles d'Allemagne, Australie, Autriche, Brésil, États-Unis, Finlande, France, Mexique, Pays-Bas, Royaume-Uni, Tchécoslovaquie, Uruguay.

COLLABORATORS - CORRESPONDENTS ★ COLLABORATEURS - CORRESPONDANTS

Members of the I.T.I. — *Membres de l'*I.I.T.

AUSTRALIA : W. J. WEEDEN ; AUSTRIA : Hanns WINTER ; BELGIQUE : Jean FRANCIS et Jan GROOTAERS ; BRAZIL : Levi CARNEIRO ; CHILI : Mario NAUDON DE LA SOTTA ; CHINA : A. C. SCOTT ; CUBA ; CZECOSLOVAKIA : Jan KOPECKY and Jan PROCHAZKA ; DENMARK : Svend FRIDBERG ; ECUADOR ; FINLANDE : Toini HAVU ; FRANCE : Paul-Louis MIGNON ; GRÈCE : G. VAKALO ; INDIA : G. S. KHOSLA ; ISRAEL ; ITALY : Vincenzo TORRACA ; JAPAN : Kihachi KITAMURA ; MEXICO : Salvador NOVO ; NETHERLANDS : W. HOFMAN ; NEW ZEALAND : R. C. MORPETH ; NORWAY : Knut THOMASSEN ; POLAND : Arnold SZYFMAN ; SWEDEN : Gustaf HILLESTROM and Axel STRINDBERG ; SUISSE : S. THEILACKER ; UNION OF SOUTH AFRICA : Leonard SCHACH ; UNITED KINGDOM : Kenneth RAE and J. C. TREWIN ; UNITED STATES OF AMERICA : Elizabeth BURDICK and Rosamond GILDER ; URUGUAY : E. Acevedo SOLANO ; YUGOSLAVIA : Marijan MATKOVIC.

Non-members of the I.T.I. — *Non-membres de l'*I.I.T.

ARGENTINA : Randal LEMOINE-ESCALADA ; CANADA : Guy BEAULNE ; GERMANY : Ingvelde MULLER ; PERU : Bernardo ROCA-REY ; TURKEY : Orhan BURIAN ; UNION OF SOVIET SOCIALIST REPUBLICS : SOVINFORMBURO.

En Couverture : LE PETIT POUCET, de Rasié, mis en scène par Devié au Théâtre des Pionniers de Zagreb. *En bas à gauche :* Deux spectateurs du Théâtre de la Société Pestalozzi du Brésil. *En haut à droite :* Une jeune spectatrice en Nouvelle Zélande.

On the Cover : TOM THUMB, by Rasié, produced by Devié at the Pioneers Theatre, Zagreb. *Bottom left :* Two spectators at the Pestalozzi Society Theatre. Brazil. *Top right :* A young spectator in New Zealand.

Youth.... Theatre....

THE very conjunction of these two dazzling words : Youth... Theatre... opens the door wide to a flood of fundamental thoughts and considerations, as much for the dramatic creator as for the teacher, the sociologist and the statesman.

I am happy to see that the special issue of World Theatre *opens with a particular tribute to the I.T.I.'s initiative at the Oslo Congress in planning days of work and mutual information, under the ægis of U.N.E.S.C.O., in Paris, to examine the problems encountered by every country on one hand in creating a Youth Theatre of high quality, and on the other on using the dramatic instinct of children in the educational system devised for them, to immediate and practical ends.*

I am profoundly convinced that productions of real human, artistic and technical quality specially conceived and carried out for children and adolescents, in collaboration with their teachers, by artists and craftsmen conscious of their high task and responsibility, can contribute largely to the progress of peoples, and to the extension of culture and taste. They will form future generations of informed spectators, critics and creators, while at the same time affording the poets, producers and actors of our time an exceptional opportunity for research, renovation and refreshment, of escape from moulds, conventions and commonplaces and other fetters to their free inspiration by giving them an immense public of an enthralling kind—a public not yet spoiled or sophisticated, but enthusiastic and exacting—most magnificently exacting.

From the day this is understood I declare that a new breeze will fill the sails of the old ship "Theatre," and bear her to the purest, noblest and most intoxicating regions of poetry and theatrical craftsmanship.

LÉON CHANCEREL

Théâtre... Jeunesse...

LE seul rapprochement de ces deux mots éblouissants suffit à ouvrir de larges portes à un flot de réflexions et de considérations primordiales, aussi bien pour le créateur dramatique que pour l'éducateur, le sociologue et l'homme d'Etat.

En tête de ce numéro spécial du Théâtre dans le Monde, *je suis heureux de rendre un tout particulier hommage à l'initiative que prit, lors du Congrès d'Oslo, l'*Institut International du Théâtre : *la tenue, à Paris, sous l'égide de l'U.N.E.S.C.O., de journées d'information et de travail ayant pour objet l'examen des problèmes que posent dans chaque pays, d'une part, l'édification d'un « Théâtre pour la Jeunesse » de qualité, d'autre part, l'utilisation de l'instinct dramatique de l'enfant dans les méthodes d'éducation — et cela à des fins de réalisation pratique immédiate.*

J'ai la conviction profonde que des spectacles de haute qualité humaine, artistique et technique, spécialement conçus et réalisés pour la Jeunesse et pour l'Enfance, en liaison avec des éducateurs, par des artistes et des artisans conscients de la grandeur d'une aussi magnifique tâche et des responsabilités dont elle les charge, peuvent grandement et en tout premier lieu contribuer au progrès spirituel des peuples, à l'extension de la culture et du goût. Ils prépareront des générations de spectateurs, de critiques et de créateurs avertis, dans le même temps qu'ils offriront aux poètes, aux metteurs en scène, aux comédiens de ce temps une exceptionnelle et authentique occasion de recherche, de rafraîchissement, de renouvellement et d'évasion hors des poncifs, des conventions, des conformismes et de tant d'entraves à leur libre inspiration, en leur offrant un immense public — le plus exaltant des publics — un public non encore déformé, non sophistiqué, enthousiaste et exigeant, magnifiquement exigeant.

Du jour où cela sera enfin compris, j'affirme qu'une brise nouvelle, enflant les voiles du vieux navire théâtral, l'entraînera vers les plus enivrantes, les plus nobles, les plus pures régions de la Poésie et des Arts et Métiers de la Représentation.

CONFERENCE ON YOUTH AND THE THEATRE

★

LA CONFÉRENCE INTERNATIONALE DE PARIS SUR LE THÉATRE ET LA JEUNESSE

★

ON the 7th, 8th and 9th of April 1952 a first conference on Youth and the Theatre was held at Unesco House in Paris.

This conference was eventful for it assembled for the first time round the same table qualified authorities on education and on Dramatic Art, under the auspices and with the active co-operation of Unesco. The I.T.I. had convoked its representatives, not only to discuss among themselves the capital question of education of the young by means of the theatre, but also in order for them to establish by common agreement the principles of a live and permanent collaboration to promote this idea on an international level.

There is no presumption in declaring this conference to have been a great success. Fifteen nations accepted to take part in it. Fifty three delegates and observers attended it, travelling in some cases great distances entirely at the cost of their national organizations, a sure sign of the widespread interest aroused by the subject.

These countries were Austria, Brazil, Belgium, Cuba, Denmark, France, Greece, Italy, Netherlands, Norway, Sweden, Switzerland, the Union of South Africa, the United Kingdom and the United States.

This simple geographical enumeration serves to show the variety of countries represented, as well as the eagerness with which the central idea of the conference was welcomed.

The President of the International Theatre Institute, M. Axel-Otto Normann (Norway) opened the conference in the presence of M. Jean Thomas, Director of Unesco's Department of Cultural Activities. The conference itself was presided over by a Frenchman, M. Léon Chancerel, founder of a famous company of actors specialized in performances of high quality for youthful audiences. The assembly subsequently split into two working committees. The first, presided over by Mr. John Allen (Great Britain), studied theatre by children under 11 years of age and by adolescents between 11 and 18; the second, presided over by M. Léon Chancerel (France), considered theatre by adults for the benefit of children.

The results of the Conference's deliberations will be foundin the following article, in the form of unanimous resolutions which, after defining the principles that govern and must continue to govern our efforts, laid the foundations of the realistic work which we have already put in hand with the active collaboration of the National Commissions of Unesco and the National Centres of the International Theatre Institute.

★

LES 7, 8 et 9 avril 1952 a eu lieu à la Maison de l'Unesco à Paris la première Conférence Internationale sur le Théâtre et la Jeunesse.

On peut qualifier d'événement cette Conférence, au cours de laquelle on vit pour la première fois réunis autour d'une même table de discussion des représentants du Corps Enseignant et de l'Art Dramatique, sous les auspices et avec la coopération active de l'Unesco. L'Institut International du Théâtre avait en effet rassemblé ces représentants non seulement afin qu'ils étudiassent entre eux la question capitale de l'éducation de la jeunesse avec les moyens d'action du théâtre, mais également afin qu'ils établissent, d'un commun accord, les principes d'une collaboration permanente et vivante en vue de servir cette idée sur le plan international.

Il n'est pas hasardeux de dire aujourd'hui que cette Conférence fut un grand succès. Quinze nations avaient accepté d'y participer ; cinquante-trois délégués et observateurs étaient venus, parfois de très loin, et exclusivement aux frais de leurs organisations nationales respectives : ce qui est un signe évident du considérable intérêt que de nombreux pays attachaient au sujet traité.

Ces pays sont : l'Autriche, la Belgique, le Brésil, Cuba, leDanemark, les Etats-Unis d'Amérique, la France, la Grèce, l'Italie, la Norvège, les Pays-Bas, le Royaume-Uni, la Suède, la Suisse, l'Union de l'Afrique du Sud, l'Uruguay. On constate, par cette simple énumération géographique, la variété des pays représentés, de même que l'on a déjà remarqué l'empressement avec lequel l'idée centrale de la Conférence avait été accueillie.

Le président de l'Institut International du Théâtre, M. Axel-Otto Normann (Norvège), ouvrit la Conférence en présence de M. Jean Thomas, Directeur du Département des Activités Culturelles à l'Unesco. La présidence de la Conférence elle-même fut confiée à un Français, M. Léon Chancerel, créateur d'une troupe fameuse de comédiens spécialisés dans les spectacles de qualité destinés à la Jeunesse. Puis l'assemblée se divisa en deux Comités de Travail. Le premier, présidé par M. John Allen (Royaume-Uni), avait pour tâche de traiter du « Théâtre par les enfants au-dessous de onze ans et par les jeunes de onze à dix-huit ans » ; le deuxième, présidé par M. Léon Chancerel (France), devait s'occuper du « Théâtre pour les enfants par les adultes ».

On trouvera à la suite de cet article le résultat des travaux de la Conférence sous forme de résolutions votées à l'unanimité et qui, après avoir précisé les principes qui gouvernent et gouverneront notre action, jettent les premières bases d'un travail international réaliste, que nous avons déjà entrepris avec la collaboration agissante des Commissions Nationales de l'Unesco et des Centres Nationaux de l'Institut International du Théâtre.

ANDRÉ JOSSET

General Secretary of the I.T.I. — Secrétaire Général de l'Institut International du Théâtre.

RESOLUTIONS

PREAMBLE

THIS conference affirms that creative dramatics—by which is meant a dramatic activity of spontaneous expression, exercises and techniques in mime and improvisation—constitute an important element in the education of children and young people.

The Conference commends the infinite adaptability of these techniques which may be suited to every age and type of child, contributing not only to his personal development, but at the same time offering to him opportunities of enrichment within a group. These techniques can give a child a living experience of the other arts, help to co-ordinate and give life to teaching of other subjects, and so provide an invaluable adjunct to basic education. They may promote international understanding by enabling a child to realize the common humanity of the peoples of the world concealed behind national characteristics.

The Conference would affirm a distinction between these techniques of creative dramatics and formal dramatics by which is meant the production and performance of plays or literary texts before an audience. Dramatic art involves some, if not all of these attributes as well as providing its own intrinsic creation, but experience shows that this type of formal dramatic work has to be directed by fully trained teachers if it is to be satisfactory from an educational point of view. Aware that this is a subject to which little attention is given in many countries, the Conference affirms the importance of a consistent and developing approach to creative dramatics and dramatic art, suitable for and relevant to the needs of children and young people of every age and condition. The Conference would add that this approach to dramatic art is not to be confined to work in schools but has an important place in further education, community centres and the adult theatre.

We therefore make the following recommendations:

GENERAL RESOLUTIONS

I. That national governments and educational authorities make wider use of creative dramatics in schools, youth groups, and similar educational institutions.

2. That towards this end every opportunity should be taken to train teachers, leaders of youth groups, potential producers, etc., in the necessary techniques. The Conference is aware of the vast nature of this problem but wishes to insist on the absolute necessity for a high standard of qualification among these teachers, while realizing that every country will deal with this problem according to the conditions of its educational system, and of its theatre.

SPECIFIC RESOLUTIONS

A. In regard to *organization.*

1. The constitution of a permanent and international working group of four or five members designated after consultation among the President of the ITI, the Chairman of the Congress and the General Secretary of the ITI.

2. The constitution, in co-operation with the National Commissions of Unesco, of *working groups specialized in theatre and education, in each National Centre.*

PRÉAMBULE

CETTE Conférence affirme que le Jeu dramatique — expression par laquelle on entend une activité dramatique d'expression spontanée, un entraînement et des techniques dans l'art du mime et de l'improvisation — constitue un important élément dans l'éducation des jeunes gens et des enfants.

La Conférence attire l'attention sur l'extrême souplesse de ces techniques, qui peuvent être adaptées à chaque âge et à chaque type d'enfant pour contribuer non seulement à son développement personnel, mais pour lui apporter des possibilités d'enrichissement par rapport à la collectivité. Ces techniques sont capables de donner à l'enfant une expérience directe des autres arts, d'aider à coordonner et à rendre vivant l'enseignement d'autres sujets, procurant ainsi un apport de haute valeur à son éducation générale. Elles peuvent également promouvoir la compréhension internationale en permettant à l'enfant de comprendre qu'il existe à l'état latent, derrière les caractéristiques nationales, des qualités humaines communes à tous les peuples du monde.

La Conférence déclare qu'il y a lieu de distinguer entre ces techniques de Jeu dramatique et l'Art dramatique en général, lequel signifie la représentation de pièces ou de textes littéraires devant un auditoire. L'Art dramatique comporte plusieurs de ces éléments créateurs ; mais l'expérience démontre que la réalisation dramatique proprement dite doit être dirigée par des éducateurs parfaitement entraînés si l'on doit en attendre des résultats satisfaisants au point de vue éducatif.

Etant donné que dans beaucoup de pays cette question a attiré assez peu l'attention, la Conférence affirme qu'il sera nécessaire d'utiliser de façon logique et continue le Jeu dramatique aussi bien que l'Art dramatique sous une forme adaptée aux besoins des enfants et des jeunes gens de tout âge et de toute condition. La Conférence ajoute que ce mouvement vers l'Art dramatique ne doit pas être confiné au travail à l'école, mais qu'il a une importance considérable dans l'éducation complémentaire, les foyers de culture, aussi bien que chez les adultes.

En conséquence, nous présentons les recommandations suivantes :

RÉSOLUTIONS GÉNÉRALES

1° Que les gouvernements nationaux et les autorités de l'enseignement fassent plus grand usage du Jeu dramatique dans les écoles, les groupes de jeunesse et toutes institutions éducatives similaires ;

2° Que, dans ce but, toutes facilités soient données pour entraîner les maîtres, les dirigeants des groupes de jeunesse, les producteurs possibles, etc., selon les techniques appropriées. La Conférence ne méjuge pas l'ampleur de ce problème, mais tient à insister sur l'absolue nécessité d'un degré de formation chez les éducateurs ; tenant compte d'ailleurs que dans chaque pays ces problèmes seront traités selon les conditions prévalant dans son système d'éducation et dans son théâtre.

RÉSOLUTIONS SPÉCIFIQUES

A. En ce qui concerne l'*organisation.*

1° La constitution *d'un groupe de travail permanent et international* de quatre ou cinq membres désignés après consultation entre le Président de l'I. I. T., le Président de la Conférence et le Secrétaire Général de l'I. I. T. ;

2° La constitution, en coopération avec les Commissions nationales de l'Unesco, *de groupes de travail spécialisés en matière de théâtre et en matière d'éducation* dans chaque centre national.

B. 1. The publication of an international critical bibliography to appear as a bulletin twice every three months. This bibliography would be composed of two parts:

a) A list of original plays, dramatic adaptations of plays for adults or of novels, or of themes of a dramatic or choreographic nature, documents accompanied by all the necessary technical and artistic information, including visual and sound material.

b) A list of doctrinal, æsthetic, technical, or narrative works and publications on the problem. This double documentation would be supplied to the permanent international working group by the national working groups.

2. The establishment in each National Centre of a regular budget for the purchase of foreign publications on the problem.

3. Invitation to the publisher of the ITI's publications, and also to the Editor-in-chief of "World Theatre:"

a) To produce the special number on Theatre and Youth of the review "World Theatre," taking into account the findings of the April conference.

b) To devote one page in each number to the permanent international working group (see paragraph 1) which will supply the editorial contents on its own responsibility.

c) To create a collection in several languages of manuscripts of plays and subjects.

4. The publication of a precis concerning the theoretical and practical problems, containing an international critical bibliography, on the Theatre and Youth.

C. In regard to *Exchanges.*

1. An undertaking by the Centres to make available to foreign working groups all the sources of artistic and technical information at their disposal; (for example: in France, the Library of the Association des Régisseurs, which conserves details of stage productions, and the Société d'Histoire du Théâtre and the Association Dramatique; in England, the British Drama League; in Belgium, the Centre Culturel d'Art Dramatique, etc.).

2. The development of international exchanges of dramatic companies between countries speaking a common language, and notably of troupes of marionnettists, of choreographic artists and of mime artists, whose exchange does not pose problems of a linguistic nature.

3. The study:

a) Of a unification by the different Departments of Finance in all the countries, of freedom from tax for performances destined for young people, or of a recognized educational or artistic value.

b) Of a simplification of customs formalities, in order to facilitate the international exchanges of performances for Youth.

D. In regard to *Training* and *Theatrical Presentations.*

The Conference recommends:

1. That, in general fashion, there be inscribed in teacher training programmes, courses concerning the history and the practice of the arts and crafts of the theatre, in its diverse disciplines and methods, so that teachers and organizers can authoritatively utilize this knowledge in their work.

2. That educational authorities at all levels facilitate theatrical presentations and experiments having a real cultural and artistic value, it being understood that dramatic art gives teachers a powerful means of education.

E. In regard to *Theatres.*

That it be proposed to international architects' organizations collaborating with Unesco, and to the Architecture Committee of the ITI, as well as to production technicians, to study plans of theatres corresponding to the needs of young people of all ages.

B. En ce qui concerne les *PUBLICATIONS.*

1° La publication d'un bulletin bi-trimestriel de bibliographie critique internationale. Cette bibliographie comprendrait deux parties :

a) Une liste de pièces originales, d'adaptations dramatiques de pièces pour adultes et de romans, ou de thèmes dramatiques ou chorégraphiques, documents accompagnés de tous les renseignements techniques et artistiques nécessaires, y compris le matériel visuel et sonore ;

b) Une liste d'ouvrages et de publications, doctrinaux, esthétiques, techniques ou documentaires, sur le problème. Cette double documentation sera fournie au groupe international et permanent de travail par les groupes de travail nationaux.

2° L'établissement dans chaque centre national d'un budget régulier consacré à l'achat de publications étrangères sur le problème.

3° L'invitation à l'éditeur des publications de l'I. I. T., ainsi qu'au Rédacteur en chef du « Théâtre dans le Monde » :

a) A réaliser le numéro spécial sur le Théâtre et la Jeunesse de la Revue « Le Théâtre dans le Monde » en tenant compte des données de la Conférence d'avril ;

b) A consacrer une page par numéro au groupe permanent et international de travail (voir paragraphe n° 1), qui fournira le contenu rédactionnel sous sa responsabilité ;

c) A créer une collection en plusieurs langues de manuscrits de pièces et de thèmes.

4° La publication d'un précis concernant les problèmes théoriques et pratiques, comportant une bibliographie critique internationale, sur le théâtre et la jeunesse.

C. En ce qui concerne les *ECHANGES.*

1° L'engagement des Centres à mettre à la disposition des groupes de travail étrangers tous les moyens d'informations artistiques et techniques dont ils disposent (par exemple, en France, la bibliothèque de l'Association des Régisseurs, conservatrice des mises en scène, la Société d'Histoire du Théâtre et l'Association Dramatique ; en Angleterre, British Drama League ; en Belgique, Centre Culturel d'Art Dramatique, etc.) ;

2° Le développement des échanges internationaux de troupes dramatiques pour les pays de langue commune, et notamment des troupes de marionnettistes, d'artistes chorégraphiques et de mimes, dont l'échange ne pose pas de problèmes d'ordre linguistique.

3° L'étude :

a) D'une unification, par les différents départements des Finances de tous les pays, de la détaxation au profit des spectacles s'adressant aux jeunes gens, présentant toutes garanties d'ordre pédagogique et esthétique.

b) D'une simplification des formalités douanières pour faciliter les échanges internationaux des spectacles pour la jeunesse.

D. En ce qui concerne *l'entraînement* et les *présentations théâtrales,* la Conférence recommande :

1° Que, d'une manière générale, soient inscrits dans les programmes d'études des futurs éducateurs les cours concernant l'histoire et la pratique des arts et métiers du théâtre dans ses diverses disciplines et méthodes, afin que maîtres et animateurs puissent par la suite utiliser, avec une indiscutable compétence, ces connaissances dans l'exercice de leur mission ;

2° Que les directions de l'enseignement à tous les degrés facilitent toutes les expériences et les représentations théâtrales ayant une réelle valeur culturelle et artistique, étant admis que l'art dramatique apporte aux maîtres de puissants moyens éducatifs.

E. En ce qui concerne les *Salles,* la Conférence recommande :

Qu'il soit proposé aux organisations internationales d'architectes collaborant avec l'Unesco et au Comité d'Architecture de l'I. I. T., ainsi qu'aux techniciens de la représentation, d'étudier les plans de théâtres types correspondant aux besoins des jeunes de tout âge.

F. In regard to *Radio* and *Television*.

It is the desire of the Conference that in radio and television programmes destined for young people, an important place be accorded to dramatic productions of good quality in the different countries and that these performances should take account of the educational and artistic conceptions represented at this conference.

G In regard to *International Enquiry into the rôle of the Theatre in the Education of young people*.

The Conference unanimously expressed the wish that taking into consideration the questionnaire proposed by the Conference, the ITI and Unesco undertake an international enquiry—the ITI through the intermediary of its National Centres, and Unesco with the aid of its National Commissions in co-operation with other organizations or competent persons—on the necessity and the possibilities of creating an international organization of Education by Theatre.

H. Finally the ITI will undertake the roneod edition and the diffusion in two languages of the results of the Conference.

Before adjourning definitively, the Conference voted the following motion:

The French Centre of the ITI and the French Delegation express the wish that the next Congress of the ITI—which will take place in the spring of 1953 and which will in particular treat of "Theatre and Youth"—be preceded by a new conference on the Theatre and Youth which could be held either in Belgium, or in England or any European country. That the delegates of the Conference on the Theatre and Youth be invited to the Congress of the ITI as observers, if they are not already present by right as delegates of their National Centre.

That the Conference and the Congress be abundantly illustrated by theatrical demonstrations of international origin.

F. En ce qui concerne la *Radio* et la *Télévision*.

L'Assemblée souhaite que, dans les programmes de radiodiffusion ou de télévision consacrés à la jeunesse, une place importante soit accordée à des productions artistiques de bonne qualité dans les divers pays et dont la conception tienne compte des expériences acquises, ainsi que des conceptions artistiques et éducatives des experts réunis dans cette assemblée.

G. En ce qui concerne une *Enquête internationale sur le rôle du Théâtre dans l'éducation de la jeunesse*.

La Conférence souhaite à l'unanimité que, tenant compte du questionnaire proposé par la Conférence, l'I. I. T. et l'Unesco entreprennent une enquête internationale — l'I. I. T., par l'intermédiaire de ses Centres Nationaux, et l'Unesco, avec l'aide de ses Commissions Nationales en coopération avec d'autres organisations ou personnalités compétentes — sur la nécessité et les possibilités de création d'une organisation internationale de l'Education par le Théâtre

H. Enfin l'I. I. T. procédera à l'édition ronéotypée en deux langues et à la diffusion des résultats de la Conférence.

Avant de se séparer, la Conférence a voté le vœu suivant :

Le Centre Français de l'I. I. T. et la Délégation Française émettent le vœu que le prochain Congrès de l'I. I. T., qui doit avoir lieu au printemps 1953 et doit être placé sous le signe du « Théâtre et de la Jeunesse », soit précédé d'une nouvelle conférence du Théâtre et de la Jeunesse, qui pourrait se tenir soit en Belgique, soit en Angleterre ou tout autre pays européen. Que les délégués de la Conférence du Théâtre et de la Jeunesse soient invités au Congrès de l'I. I. T. comme observateurs, s'ils ne sont pas déjà présents de droit comme délégués de leur Centre National. Que la Conférence et le Congrès soient abondamment illustrés par des démonstrations théâtrales d'origine internationale.

TEACHERS AND THEATRE PEOPLE

ÉDUCATEURS ET GENS DE THÉATRE

JOHN ALLEN

WHEN I returned from the Paris Conference everybody asked me whether it had been successful. I found this a difficult question to answer. I had had little experience of Conferences and I do not know the measure by which their success is estimated. At one moment on the second day, fresh from an outstandingly vivacious discussion, I felt that surely this was all that was wanted : a vigorous give-and-take of ideas, exchange of experiences, freedom from platitudes and hobby-horses, and sufficient differences of opinion to give "needle" to the discussions.

Then I remembered that you have got to have results, and the results of a Conference are usually formulated in its resolutions. But resolutions are no guarantee of vitality. It is a common procedure, I believe, to go to a Conference with resolutions prepared in advance and to persuade the delegate to give them the authority of their approval. In this case I had hoped that the resolutions would express the outstanding convictions of the delegates, springing from the discussion ; and on the whole I think that they did.

Let me remind readers that the Conference lasted three days. Since everything was said in two languages, this amounts to little more than a day and a half, a preposterously short time for so complex a subject. And another of my convictions is that differences of opinion that appeared to arise in the latter part

QUAND je suis rentré de la Conférence de Paris, chacun m'a demandé si elle avait été un succès. J'ai trouvé difficile de répondre. Je n'avais guère l'expérience des conférences et je ne savais pas sur quels critères les juger. A un certain moment, le second jour, au sortir d'une discussion très vive, j'ai senti que c'était sûrement là ce qu'il fallait : un vigoureux échange d'idées, la confrontation d'expériences, le rejet des lieux communs, et assez d'opinions différentes pour aiguiser les discussions et pour démontrer que cela valait la peine de réunir cette assemblée.

Je me suis rappelé alors qu'il fallait que cela donnât des résultats et que les résultats d'une Conférence se formulaient habituellement par des résolutions. Mais les résolutions ne sont pas une garantie de vitalité. La procédure courante est de venir avec des résolutions préparées à l'avance et de persuader les délégués de les couvrir de leur autorité. Dans le cas présent, j'aurais voulu que les résolutions exprimassent les sentiments des délégués, tels qu'ils avaient jailli ; et dans l'ensemble je crois qu'il en a été ainsi.

Rappelons-nous que la Conférence durait trois jours. Comme tout a été dit en deux langues, il ne faut compter qu'un jour et demi, un temps singulièrement court pour un sujet aussi complexe. Je suis également convaincu que les différences d'opinion qui se sont manifestées dans la dernière partie de la Conférence étaient presque entièrement dues à la rapidité avec laquelle nous avons été obligés de travailler.

of the Conference were due almost entirely to the speed at which we were obliged to work.

The first of the two sub-committees, the one that included most of the educationalists, spent a great deal of time preparing a simple theoretical statement on the educational importance of the drama, seeking to find words that would be acceptable to the expert and clear to the uninitiated. Anything shorter than the resulting statement would not have begun to cover the many different points of view that had to be reconciled, and anything longer, as Pascal discovered, so much easier to write, would have been inadmissible for obvious reasons. Now there were those who said that is was late in the day for the Conference to "discover theatre for children;" but those of us who burnt the candle at both ends in trying to word this difficult but important document were in no way claiming to do what so many brilliant educationalists have done far better perhaps in the past, but endeavouring to ensure that this and all future work of the International Theatre Institute in the field of Children's Theatre should be based on sound educational and artistic principles.

As to the resolutions themselves, naturally I am in wholehearted agreement with their content and value. Since they are printed in full elsewhere, I may be permitted to pass on to certain implications which seem to me of very great importance.

Far from either committee being rent at any moment by contending factions, there was extraordinary unanimity about the place and function of the drama in a child's life.

Educationalists in many countries of the world are developing techniques that are called, for instance, "creative dramatics" in the United States, "creative drama" in Great Britain, and "jeux dramatiques" in France. Professionals in the theatre, unacquainted with the educational jargon of our times, may raise their eyebrows at hearing that school-teachers should seek to differentiate educational techniques from the art of the theatre by using the word "creative" — rather as if the professional theatre was an industry from which thought and feeling were rigidly excluded.

Yet the implied criticism of the adult theatre is perhaps not altogether undeserved. One sees far too many performances, amateur and professional, notably lacking in creative impulse, imaginative expression, and even elementary technique; and I cannot believe that there are many countries in which a professional theatre exists that do not experience from time to time the worse aspects of professionalism in stereotyped technique and conventional characterization.

What emerged at the Conference with astonishing clarity is the similarity of the problems that confront both the educational and the adult theatre. The quite astonishing fact is that educationalists throughout the world are beginning to use techniques that are at the very heart of theatrical art; and I find it hard to forgive the theatre for not celebrating the fact with all the enthusiasm of which it is capable. And I find it similarly distressing to observe the distrust of educationalists for the theatre instead of welcoming it as the outcome of its own tendencies. Yet the reason for this mutual distrust is clear. The educationalists do not see the outcome of their work in a professional theatre with so many and such outstanding artistic inadequacies; and the professional theatre, apart from its ignorance of educational trends, is understandably jealous of the status of its artists. I would like to see a Conference on Youth and the Theatre attended by leading figures in education and the theatre where the contestants are not divided into sub-committees each of their own kind, but locked together eight hours a day for a week... inspectors, headmasters, theatre managers, and leading actors and actresses. And the chairmanship should be shared by whoever are thought to be the spiritual descendants of John Dewey and Stanislavski.

Le premier des deux sous-comités, celui qui comprenait le plus grand nombre d'éducateurs, a consacré beaucoup de temps à préparer un simple rapport théorique sur la valeur éducative du théâtre, cherchant les mots qui seraient acceptables pour les experts et clairs pour les profanes. On n'aurait pu faire rien de plus concis que la déclaration qui a été rédigée, car il fallait y marier les différents points de vue. Tellement plus facile à énoncer, une déclaration plus longue n'aurait pu être admise pour des raisons évidentes. Il y avait aussi ceux qui trouvaient qu'il était bien tard pour « découvrir le théâtre pour enfants » ; mais ceux d'entre nous qui « brûlèrent la chandelle par les deux bouts » pour essayer de rédiger ce difficile mais important document ne prétendaient pas du tout faire ce que tant de brillants éducateurs ont accompli dans le passé, peut-être beaucoup mieux ; ils tentaient de baser le travail de l'Institut International du Théâtre dans ce domaine particulier sur de solides principes éducatifs et artistiques.

Quant aux résolutions elles-mêmes, j'approuve naturellement de tout cœur leur contenu. Puisqu'elles ont été reproduites *in extenso,* je demande la permission d'examiner, parmi ce qu'elles impliquent, certains points qui me semblent d'une particulière importance.

Dans de nombreux pays, les éducateurs perfectionnent la technique de ce qu'ils appellent, aux Etats-Unis : « creative dramatics », en Grande-Bretagne : « creative drama » et en France : « jeux dramatiques ». Les professionnels du théâtre, étrangers à notre jargon éducatif, peuvent s'étonner que les maîtres d'école cherchent à différencier la technique éducative en employant le mot *creative,* tout comme si le théâtre professionnel était une industrie dont pensée et sentiment se trouvaient sévèrement exclus. Moi-même je n'aime pas beaucoup le mot et je préfère l'expression française « jeux dramatiques » ou son équivalent anglais : « dramatic play ».

Cependant la critique du théâtre pour adultes que le mot *creative* semble impliquer n'est peut-être pas tout à fait imméritée. On voit trop de représentations, d'amateurs ou de professionnels, qui manquent singulièrement d'esprit créateur et d'imagination ; et je ne crois pas qu'il y ait un pays où le théâtre professionnel ne subisse de temps en temps l'influence du « professionnalisme » dans ce qu'il a de pire : la technique stéréotypée.

Ce qui s'est manifesté dans la Conférence avec une étonnante clarté, c'est le parallélisme des problèmes qui se posent à la fois pour le théâtre éducatif et le théâtre d'adultes : comment favoriser et faire s'exprimer la vie intérieure de l'acteur ou de l'enfant quel que soit son âge. Le plus étonnant est que partout les éducateurs commencent à user de techniques qui sont au cœur même de l'art dramatique. Je puis difficilement pardonner aux gens de théâtre de ne pas saluer ce fait avec tout l'enthousiasme dont ils sont capables. Et je trouve tout aussi désolant de constater la méfiance des éducateurs à l'égard du théâtre, alors qu'ils devraient approuver en lui l'épanouissement de ses tendances propres. Cependant la raison de cette méfiance réciproque est claire. Les éducateurs ne trouvent pas d'écho de leur travail dans le théâtre professionnel, parmi tant d'imperfections artistiques évidentes ; le théâtre professionnel, d'autre part, outre qu'il ignore les tendances éducatives, reste jaloux du statut des artistes qu'il emploie, ce qui est compréhensible. J'aimerais une Conférence sur le Théâtre de la Jeunesse où les éducateurs et les gens de théâtre ne seraient pas divisés en deux sous-comités distincts, mais enfermés ensemble, à raison de huit heures par jour, pendant une semaine... Tous, inspecteurs, proviseurs, directeurs de théâtre, acteurs et actrices. Et la présidence serait partagée entre ceux que l'on peut considérer comme les descendants spirituels de John Dewey et de Stanislavski.

JOHN ALLEN

Chairman of the Sub-Committee "Theatre by Children." — Président du Comité de Travail « Théâtre par les enfants ».

Tartaglia and Clarissa in Gozzi's King Stag. *Young Vic Company.*

THEATRE FOR CHILDREN
POUR ENFANTS

I

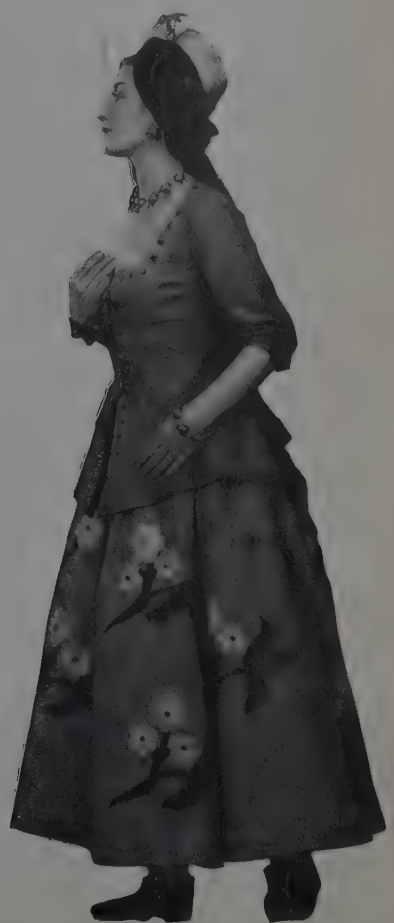
ART THAT IS DIFFERENT

★

UN ART DIFFÉRENT

GEORGE DEVINE

Tartaglia et Clarissa dans le Roi Cerf, *de Gozzi, au Young Vic.*



CHILDREN'S Theatre in Great Britain is in a worse position today than it was at the end of the war. In 1945, there were two major companies in full activity. These were the Glyndebourne Children's Theatre, run by the famous Opera management, and the Young Vic Company, part of the Old Vic organization. Although neither of these companies was devoted to theatre for young children up to the age of nine, their repertories were acceptable for children from nine to twelve, if we lay down the age of twelve as an arbitrary dividing line between child and adolescent. The existence of these two units, playing for a season of forty weeks each, and supported by educational authorities of various kinds, implied a national acceptance of the need for specialized companies of this sort. Today the need still exists but the companies do not. Without investigating their demise, it may be clearly stated that neither company disappeared because of lack of competence; briefly, they suffered from falling between two budgets. In their increasingly straightened circumstances neither the Ministry of Education nor the Arts Council could afford to support such "luxuries." However much we may deplore this lack of vision, for so it seems to many of us, we are left with the melancholy fact that, in the whole national finances, a sum of about £ 9.000 per annum could not be found for this purpose. It is not my intention to diminish the efforts of those few brave spirits who are still struggling on in poor conditions with such little support as their local schools or education authorities can give them, for they are the full extent of our Children's Theatre.

Phot. John Vickers.

GERDA MEETS THE RAVENS
GERDA RENCONTRE LES CORBEAUX

The Snow Queen, *adapted from Andersen's tale. Produced by Michel Saint-Denis and Suria Magito. Young Vic Company. London.*

La Reine des Neiges, *adaptation du conte d'Andersen. Mise en scène de Michel Saint-Denis et Suria Magito. Compagnie du Young Vic. Londres.*

Nor, indeed, is it my intention to claim that the Glyndebourne and Young Vic companies had found the answers to the difficult problems of this work. But I do maintain that only when the work of children's theatres becomes a branch of theatre in its own right, instead of a poor and slightly "cranky" relation, will the artistic results begin to be positive and long-lasting.

Those of us who specialized in this field were tired of being reminded that in the U. S. S. R. there was a vigorous children's theatre producing new plays by good poets and dramatists, and with a definite style of its own. The answer to this remonstrance was always obvious but unconsoling: the Soviet authorities consider it worthwhile to expend a large sum annually in this field. Whatever the real artistic standards of these Soviet companies may be (and most of us have only photographs from which to judge) the existence of an organized and regularly supported children's theatre has created a market which attracts the creative writer and artist.

Phot. John Vickers.

THE KING'S PALACE
LE PALAIS DU ROI

En Grande-Bretagne le théâtre pour enfants est aujourd'hui dans une situation moins favorable qu'à la fin de la guerre. En 1945 il existait deux troupes en pleine activité. C'était le théâtre pour enfants de Glyndebourne, administré par la direction du fameux Opéra, et la compagnie du Young Vic, section de l'Old Vic. Bien qu'aucune de ces compagnies ne se consacrât au théâtre pour les moins de neuf ans, leur répertoire convenait aux enfants de neuf à douze ans, si nous prenons l'âge de douze ans comme frontière — fort arbitraire — entre l'enfance et l'adolescence. L'existence de ces deux groupes, dont la saison s'étendait sur quarante semaines et qui avaient, à des degrés divers, l'appui du corps enseignant, impliquait la reconnaissance par la nation de la nécessité de pareilles compagnies spécialisées. Actuellement la nécessité subsiste, mais les compagnies n'existent plus. Elles n'ont pas disparu par leur faute ; simplement, elle sont tombées « entre deux budgets ». Dans leurs difficultés croissantes, ni le Ministère de l'Education ni l'Arts Council ne pouvaient se permettre ce « luxe ». Si nombreux que nous soyons à le déplorer, le fait est là : dans le budget général du pays, impossible de trouver les 9.000 livres nécessaires. Il n'entre pas dans mes intentions de minimiser les efforts de ces quelques « braves » qui continuent la lutte dans de mauvaises conditions, ne pouvant compter sur d'autre aide que le faible appui que peuvent leur donner les écoles et les éducateurs locaux. Nous ne songeons pas non plus à proclamer que les compagnies de Glyndebourne et de l'Old Vic répondaient à toutes les exigences d'un tel travail. Mais je soutiens que ce n'est que lorsque le théâtre pour enfants sera devenu une section du théâtre ayant ses droits propres (au lieu d'être considéré comme « parent pauvre ») qu'on pourra compter sur des résultats positifs et durables.

Ceux de nous qui se sont spécialisés dans ce domaine en avaient assez de s'entendre dire qu'en U. R. S. S. il existait un théâtre pour enfants vigoureux, jouant des pièces nouvelles de poètes et de dramaturges notoires, et possédant son style propre. La réponse à ces remontrances était toujours évidente, mais de piètre consolation : les autorités soviétiques considèrent qu'il vaut la peine de dépenser des sommes importantes tous les ans pour ces activités. Quel que puisse être le niveau artistique réel de ces compagnies soviétiques (nous ne le connaissons guère que par des photographies), l'existence de théâtres pour enfants régulièrement organisés et subventionnés a créé un marché qui attire l'écrivain et l'artiste créateur.

Phot. Keystone.

WITH THE ROBBER WOMAN'S BAND
CHEZ LES BRIGANDS

Phot. John Vickers.

THE MUSICAL BOX MAKES THE BEARS DANCE
LA BOITE A MUSIQUE FAIT DANSER LES OURS

So that our experience in this country is based on a series of hazardous and compromising experiments. The Young Vic did start its career with a real play for children—a version of Gozzi's *The King Stag,* incidentally the first performance of a Gozzi play on the English stage. From this we learnt much and with it had great success with our audiences. It was a play of emotional simplicity, visual appeal, with the kind of mysterious imaginative plot which delighted the alert mind of the child. In the production we exploited all the elements of the fairy tale, romantic and grotesque and scenically indulged in the full elaboration of the "transformations" which are such an essential part of Gozzi's plays. It was surprising how the children accepted the *Commedia dell'Arte* characters of Truffaldino, Pantalone, Brighella and Smeraldina (the first three played with masks) exactly in their convention. This was an example of the pure theatrical piece for children, of the Italian "picture frame" variety. This play was acted by a company enlisted especially for the production among actors more or less gifted and keen for the kind of work. By the time we were producing another play with appeal for children, as opposed to adolescents, the nucleus of the company was formed from elements who had been trained in our school, the Old Vic School: this was a dramatization of *The Snow Queen* by Andersen.

After the production of *The King Stag* failed financially, it became apparent that the Young Vic could not win the support it needed for plays which had so little "educational value." It was thought wrong to spend public funds on something which the children so obviously enjoyed, however much the artistic experience was worth! There were, of course, original spirits who applauded our principle but they were not sufficiently numerous to keep together a company of fifteen to twenty actors for a whole season. So the Young Vic had to evolve a policy of compromise between the functions of a children's theatre and a "junior Old Vic." Inevitably its original ambitions to be a complete children's theatre, with its own style, suffered seriously from this compromise. Nevertheless, with an annual grant of little over £4.000 for a forty week playing season, the company played to an average of 4.000 young people each week, of whom about a third would be aged twelve and under. The complete repertory, over four years and a half, was: Gozzi *The King Stag,* Dekker *The Shoemaker's Holiday,* Obey's *Noah,* Shakespeare *As you like it,* Andersen *The Snow Queen* (dramatization), Shakespeare *A Midsummer Night's*

Aussi notre expérience en Grande-Bretagne se base-t-elle sur une série de tentatives hasardeuses et de compromis. Le Young Vic inaugura sa carrière avec une vraie pièce pour enfants : une version du *Roi Cerf,* de Gozzi, la première pièce de Gozzi qui fût jamais représentée sur une scène anglaise. Cette expérience nous apprit

★

The King Stag, *by Carlo Gozzi. Produced by George Devine. Décors by Motley. Young Vic Company. London.*
Le Roi Cerf, *de Carlo Gozzi. Mise en scène de George Devine. Décors de Motley. Compagnie du Young Vic. Londres.*

Phot. Mac Bean.

Phot. George Henri.

TRELAWNEY'S SITTING-ROOM
LE SALON DE TRELAWNEY

Phot. George Henri.

THE POST IN THE BAY
LE POSTE DANS LA CALANQUE

Dream, Goldoni *The Servant of two Masters,* Shakespeare *The Merchant of Venice,* Robert Louis Stevenson *The Black Arrow* (dramatization), Beaumont and Fletcher *The Knight of the Burning Pestle.* Although the standard of the shows undoubtedly improved, it is interesting to note that none of the subsequent plays ever beat *The King Stag* in popularity with the child audience.

Even if the circumstances had permitted a more bold and definite policy, it would have been hard to find original plays. Of the hundreds of scripts submitted to the company, there were not more than four or five which could have been produced, and

★

Mr. Achille and his Bear, *by Louis Simon, for children between 6 and 12. Produced by Claude Bergerot. Décors and costumes by Louis Simon. Bonjour Theatre. Paris, 1952.*

Monsieur Achille et son Ours, *de Louis Simon, pour enfants de six à douze ans. Mise en scène de Claude Bergerot. Décors et costumes de Louis Simon. Théâtre Bonjour. Paris, 1952.*

Phot. Tikhomirof.

beaucoup, tout en nous assurant le succès. C'était une pièce d'émotion simple, agréable à l'œil, avec cette sorte d'intrigue mystérieuse et rebondissante qui plaît à l'esprit alerte des enfants. Dans la mise en scène, nous eûmes recours à tous les éléments du conte de fées, à la fois romanesques et grotesques, et, techniquement, nous nous abandonnâmes à toutes ces « transformations » si fréquentes chez Gozzi. Surprenant de voir comme les enfants acceptaient les personnages de la *Commedia dell' Arte* : Truffaldino, Pantalone, Brighella et Smeraldina (les trois premiers sous le masque), exactement avec toutes leurs conventions. Cette pièce était jouée par une compagnie réunie pour la circonstance et composée d'acteurs plus ou moins doués pour ce genre de travail. Au moment où nous avons donné une seconde pièce spécialement destinée aux enfants — par opposition aux adolescents — le noyau de la compagnie fut composé d'éléments formés dans notre école, l'Old Vic School : c'était une adaptation de *La Reine des Neiges,* d'Andersen.

Après les représentations du *Roi Cerf,* qui fut un échec financier, il devint évident que le Young Vic ne pouvait pas obtenir les appuis nécessaires pour des pièces aussi peu « éducatives ». Absurde de gaspiller les fonds publics à ce qui amusait si manifestement les enfants, quelque caractère artistique que pût avoir l'entreprise ! Il y eut évidemment quelques esprits originaux qui en approuvèrent les principes, mais ils n'étaient pas en nombre suffisant pour maintenir une compagnie de quinze à vingt acteurs pendant une saison entière. Ainsi force fut au Young Vic de recourir à un compromis entre les fonctions d'un théâtre pour enfants et un « Junior Old Vic ». Inévitablement, les ambitions du début : « devenir un théâtre pour enfants avec son style propre », en eurent sérieusement à souffrir. Néanmoins, dotée d'une subvention annuelle d'un peu plus de 4.000 livres pour une saison de quarante semaines, la compagnie joua devant un public moyen de 4.000 spectateurs par semaine, dont un tiers environ avaient moins de douze ans. Voici le répertoire de quatre ans et demi d'activité : *Le Roi Cerf,* de Gozzi ; *Les Vacances du Cordonnier,* de Dekker ; *Noé,* d'André Obey ; *Comme il vous plaira,* de Shakespeare ; une adaptation de *La Reine des Neiges,* d'Andersen ; *Le Songe d'une Nuit d'Eté,* de Shakespeare ; *Le Serviteur de deux Maîtres,* de Goldoni ; *Le Marchand de Venise,* de Shakespeare ; une adaptation de *La Flèche noire,* de Robert Louis Stevenson ; *Le Chevalier au Pilon ardent,* de Beaumont et Fletcher. Encore que le niveau de ces représen-

Phot. George Henri.

SKELETON ISLAND
L'ILE DU SQUELETTE

all these would have required treatment. Children's theatre seemed to bring to life all the sentimentalists who think they know what children like, or what they ought to like. Plays for children may be roughly classified as follows: a) Imaginative tales of a romantic nature, often based on oriental or mediœval themes, with elements of magic, disguises, the animation of inanimate objects, animals which speak, etc.; b) Dramatization of well-known "fairy" stories; c) Dramatization of stories of adventure; d) Plays of modern adventure and discovery, with science replacing magic. Of these conventional types of play, the Young Vic was able to present the first three but never touched upon the fourth. This omission was not from lack of desire but of opportunity. Only a cursory study of modern children's popular reading matter and cartoons will show that there is a ready-made audience for an imaginative treatment of such subjects. I lay stress on the treatment because children are happily free from conventional ideas about theatre and will respond to any convention if it is well done and honestly done. This makes the field of dramatic possibilities wide, and allows an experimental attitude which might be prohibitively dangerous in an ordinary adult theatre. (Incredibly enough, there are those who objected to an experimental approach to children's theatre, as though such an approach implied a lack of respect for the young audience, whereas it is, of course, a great compliment!) I have no space to mention in detail all the possibilities we could see for plays to be composed and written: for example, ancient Greek legends, Indian, Chinese and Japanese legends—to break away from the Italianate and "operatic" view of the Orient.

It was, and still is, my conviction that a really modern Children's Theatre can be one of the most stimulating and interesting artistic enterprise in theatre. But for this there are certain pre-requisites —specially trained artists and a special kind of architecture. There must be a theatre with a particular policy, and the children must come to that theatre. A touring policy must finally be wrong for two reasons: the children themselves look on the theatre as a rarity, as something that comes from London and not part of their lives in the way that the weekly visit to the cinema has now become; and from the point of view of the actors they cannot be expected to keep themselves in training or to develop their abilities under a regime which impose usually nine and sometimes ten performances a week. When we enlisted twelve young actors from the Old Vic School into our company it would not have

Phot. George Henri.

THE COMMENTATOR JOINS THE DIFFERENT EPISODES BETWEEN THEM

LE COMMENTATEUR RELIE ENTRE EUX LES DIFFÉRENTS ÉPISODES

Treasure Island *by Léon Chancerel, from Stevenson's novel. Produced by Maurice Jacquemont. Décors by the pupils of the Atelier d'Essai. Music by Claude Arrieu. Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Paris, 1952.*

L'Ile au Trésor, *de Léon Chancerel, d'après le roman de Stevenson. Mise en scène de Maurice Jacquemont. Décors des élèves de l'Atelier d'Essai. Musique de Claude Arrieu. Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Paris, 1952.*

★

tations ne cessât de s'élever, il est intéressant de noter qu'aucun des spectacles n'atteignit à la popularité du *Roi Cerf* devant les publics d'enfants.

Même si les circonstances avaient autorisé une politique plus aventureuse et plus définie, il aurait été très difficile de découvrir des pièces originales. Parmi les centaines de manuscrits soumis à la compagnie il n'y en a guère eu que quatre ou cinq qui auraient pu être représentés, et encore avec des remaniements. Le théâtre pour enfants semble faire surgir une foule de cœurs tendres qui s'imaginent savoir ce que les enfants aiment ou ce qu'ils devraient aimer. Les pièces pour enfants pourraient, à première vue, être classées comme suit : *a)* récits d'imagination de nature romanesque, souvent basés sur des thèmes orientaux ou médiévaux, avec des éléments de magie, des travestissements, des objets qui s'animent, des animaux qui parlent, etc. ; *b)* adaptations de contes de fées bien connus ; *c)* adaptations de romans d'aventures ; *d)* pièces d'aventures et de découvertes modernes, la science prenant la place de la magie. De ces types conventionnels de pièces le Young Vic fut à même de toucher aux trois premiers, mais jamais ne s'attaqua au quatrième. Omission par manque d'occasion, non de désir. Un coup d'œil sur les publications

Rumpelstiltskin. *Produced by Monte Meacham. Children's World Theatre. New York.* ★ Rumpelstiltskin. *Mise en scène de Monte Meacham. Children's World Theatre. New-York.*

been possible to find a keener group, ready to undertake their daily physical and vocal exercises, and to continue their work on improvisation and rehearsals of scenes. Under the stress of touring, they found it increasingly hard to keep up. In a permanent theatre this would not be the same. Touring also imposes many unsuitable theatres on the company.

We realized, for example, that the ideal number of seats was between six and seven hundred. With more than this, contact tends to be lost between stage and public in a type of show where contact is essential. Children in too large numbers develop a form of mass hysteria which is disturbing to witness and destructive of the right atmosphere. The auditorium needs to feel airy and not too dark or stuffy. Either by the use of front-of-house lighting or by system of police lights, there should be enough light in the auditorium for each child to see his neighbours, so that there is a feeling of ease in a common experience. The kind of hypnotic influence that the cinema screen exercises, or, similarly, a brightly lit stage in a dark box-like auditorium, may induce too great a shock to the child's emotions. This we definitely proved by experience of many types of theatre and hall. Furthermore, there should be architecturally a good relationship between acting space and spectators: in a proper theatre for children, this

actuelles pour l'enfance montre qu'il y a un public tout disposé à accueillir une interprétation imaginative de pareils sujets : les enfants sont heureusement libérés de toute idée conventionnelle sur le théâtre et admettront toute convention si elle est bien et honnêtement utilisée. Cela élargit le champ des possibilités dramatiques et permet une attitude expérimentale qui pourrait être dangereuse, donc inopportune, dans un théâtre pour adultes. (On a peine à le croire, mais il y a des gens qui blâment la tendance expérimentale dans le théâtre pour enfants, comme si cela impliquait un manque de respect pour le public jeune, alors que c'est naturellement un compliment !) Je ne puis détailler ici toutes les possibilités qui s'offriraient aux auteurs. Par exemple : d'anciennes légendes grecques, indiennes, chinoises et japonaises, pour en finir avec un Orient d'opérette.

C'était, c'est encore ma ferme conviction qu'un théâtre pour enfants vraiment moderne peut être une des plus intéressantes, des plus stimulantes entreprises artistiques qui soient. Mais il faut pour cela des interprètes spécialement formés et une architecture appropriée. Il faut un théâtre avec une politique déterminée, et il faut que les enfants viennent à ce théâtre. Le système des tournées, finalement, se révèle mauvais pour deux raisons : les enfants envi-

relationship should be adaptable according to the age of the spectators and the type of play—from a full "audience in the round" method of presentation to some kind of "frame" not too remote or "cutting off" in its lay-out. An amphitheatre form would serve best; the worst theatres the Young Vic played in were the many tiered types, where the children at the back are disposed in deep recesses or shelves. There should, also, be plenty of airy foyers for children to meet in the intervals, to talk and look at pictures, designs and models. The Young Vic never played in an ideal theatre of this kind, but these ideas are an amalgamation of different experiences which we found to be right.

And what of the actor? In technique he should be an expert; by disposition he should be simple and direct. The children's audience will not accept laziness or incompetence on the stage; alert and exacting eyes and ears will not miss inconsistency or lack of completeness. Our actors always told us that children made them work harder than any other kind of audience, but that their response was proportionately rewarding. "Drawing-room" acting is useless: bold projection, supported by complete conviction and sincerity, alone will serve to hold the child's attention. "Ham" acting, or any attempt to dominate them by personality will work for a while but will soon loose ground until complete disinterestedness reigns in the public. False tricks of tempo will not convince. And to succeed with children the actor must make

sagent le théâtre comme une chose exceptionnelle, qui vient de Londres et ne fait pas partie de leur vie, comme la visite hebdomadaire au cinéma, par exemple ; et au point de vue des acteurs on ne peut pas attendre d'eux qu'ils soutiennent leur entraînement et développent leurs dons sous un régime qui leur impose neuf ou parfois dix représentations par semaine. Lorsque nous avons engagé douze jeunes acteurs de l'école de l'Old Vic dans notre compagnie, nous n'aurions pu trouver un groupe plus enthousiaste, prêt à faire chaque jour leurs exercices physiques et vocaux et à continuer leur travail d'improvisation et de répétitions. Dans la fatigue des tournées ils trouvèrent de plus en plus malaisé de se maintenir en état. Dans un théâtre fixe il en aurait été autrement. La tournée, en outre, impose souvent des salles incommodes. Nous nous sommes rendu compte, par exemple, que le nombre idéal de places était de six cents à sept cents. Quand il y en a plus, le contact entre scène et salle risque de se perdre. Un trop grand nombre d'enfants fait naître une sorte d'hystérie collective, qui est gênante à contempler et détruit l'atmosphère. La salle doit paraître aérée, pas trop sombre ni étouffante. Grâce aux lumières d'avant-scène ou aux lampes de secours, on devrait y voir assez clair pour que chaque enfant distingue son voisin, de façon à être à l'aise dans une expérience commune. L'espèce d'influence hypnotique qu'exerce l'écran au cinéma ou, au théâtre, une scène trop brillamment éclairée dans une salle sombre et close comme une boîte peut provoquer un choc trop grand pour la sensibilité

Peter Pan, *by James M. Barrie. Produced by Frank M. Whiting. Décors by Lyle Hendricks. University of Minnesota Theatre.*

★

Peter Pan, *de James M. Barrie. Mise en scène de Frank M. Whiting Décors de Lyle Hendricks. Théâtre de l'Université de Minnesota.*

Phot. University of Minnesota.

full use of his physical means of expression. Above all the actor must be generous in his acting, and seem to want to share his experiences with the public. Actors who are unused to this work find it hard to relax, but however much concentrated relaxation is necessary for any form of theatre, with children it is vital as they depend essentially on their ability to identify themselves with the dramatic action. If the players, wittingly or through tension, refuse their participation, the children will quickly withdraw and it will be the devil's own job to recapture them. This necessity to remain constantly in touch tends to demand of the actor a certain simplicity of outlook—a simplicity which may at times seem crude and primitive when judged by adult standards.

I believe the young actor will succeed best with the young audience. Too great a disparity of age tends to alienate the child audience, apart from the likelihood that the older more experienced actor will not care to take so much trouble as the younger one in winning over the public. For it is a battle—a battle of gaining confidence and then of control. In children's plays the hero and heroine are often children (for example, in "the Snow Queen.") Unless the necessity of size or build demands the contrary, it is always advisable to cast actors or actresses who can play children rather than to use real children. Child actors never have the technique to sustain the complex dramatic situations that arise nor to control the public. It is difficult to find artists gifted in the playing of children but the child audience will accept them completely if they are good. It is an interesting fact that one of the leading players

de l'enfant. La preuve nous en fut fournie par l'utilisation d'un grand nombre de salles. De plus, il devrait y avoir, du point de vue architectural, un rapport étroit entre l'espace de jeu et les spectateurs ; dans un théâtre destiné aux enfants, ce rapport devrait pouvoir varier selon l'âge des spectateurs et le genre de pièces, de façon à passer de la pure « mise en scène en rond », où le public entoure la scène, au système à l'italienne avec manteau d'arlequin, sans trop séparer la scène des spectateurs. L'amphithéâtre est ce qui conviendrait le mieux ; les plus mauvais théâtres où le Young Vic ait joué sont les salles comprenant plusieurs rangs de loges, où les enfants sont perdus dans des coins profonds, des espèces de placards. Il devrait y avoir aussi plusieurs foyers bien aérés, où les enfants puissent se rencontrer pendant les entr'actes, parler et regarder tableaux, dessins et maquettes. Le Young Vic n'a jamais joué dans ce théâtre « idéal », mais les idées que j'expose sont le résultat de diverses expériences heureuses.

Et l'acteur ? Techniquement, son métier doit être sûr ; par caractère, il doit être simple et direct. Les enfants n'accepteront ni l'indolence ni l'incompétence sur la scène. Des yeux, des oreilles, alertes et exigeants, ne laisseront inaperçue aucune défaillance. Nos acteurs nous ont toujours dit que les enfants leur rendaient la tâche plus dure que n'importe quel public, mais que leur intérêt était en proportion. Le jeu « de salon » demeure sans effets ; une expression large, soutenue par une complète sincérité, parviendra seule à retenir l'attention des enfants. L'emphase, tout

The Bushranger, *by Eleanor Witcombe. Produced by Elsie Dayne. Décors by Clem Kennedy. The Children's National Theatre. Sydney.*

★

The Bushranger *(Le Bandit Australien), d'Eleanor Witcombe. Mise en scène d'Elsie Dayne. Décor de Clem Kennedy. The Children's National Theatre. Sydney.*

Phot. Danvers.

Phot. Koster.

Emile and the Detectives, *by E. Kaestner. Produced by Walter Süssenguth. Décors by Friedrich Prätorius. Hebbel-Theater. Berlin, 1951.*

★

Émile et les Détectives, *d'E. Kaestner. Mise en scène de Walter Süssenguth. Décor de Friedrich Prätorius. Hebbel-Theater. Berlin, 1951.*

of children's roles in the Central Children's Theatre of Moscow is an actress of over thirty.

The approach in production demands a parallel simplicity to that of the acting. But everyone knows that this is the most difficult achievement in the theatre and I believe it requires experienced directors, because simplicity in production means understanding of the convention, how much to keep in and leave out, together with an unsophisticated visual appreciation. In the Young Vic the productions were always carefully mounted, with great attention to detail, in spite of awkward touring conditions, theatres poorly equipped with flies, and no local lighting. We had learnt from experience that children respond to the visual much more quickly than to the aural: colour and shape in scenery, costumes, and lighting, are necessary to seize their attention. They also delight in any scenic devices of ingenuity, such as screens which change position in sight, or trucks which turn in sight (but woe betide the stage director who lets them see the operating cable or a scene shifters hand: his clumsiness will be greeted by a howl of derision which will blow the "mystery of the theatre" to smithereens!) Children are also

essai de les dominer par pure autorité peuvent les impressionner momentanément, mais l'effet en diminuera progressivement jusqu'au désintérêt total. Des variations arbitraires dans le débit ne convaincront pas davantage. Pour réussir devant un public d'enfants, l'acteur doit user pleinement de ses moyens physiques d'expression. Il doit surtout avoir un jeu généreux et paraître vouloir faire partager ses sentiments au public. Les acteurs qui ne sont pas habitués à ce genre de travail trouvent qu'il est difficile d'y être détendu. Pourtant la décontraction est indispensable ici plus que dans n'importe quelle forme de théâtre. Si les comédiens, volontairement ou par nervosité, refusent leur participation, les enfants seront prompts à se détacher, et ce sera le diable de capter à nouveau leur intérêt. Cette nécessité de rester constamment en contact réclame de l'acteur une certaine simplicité dans l'interprétation — simplicité qui paraîtrait peut-être sommaire et primitive à des yeux adultes.

Le jeune acteur, je crois, a plus de chances de réussir devant un public de jeunes. Une trop grande disparité dans l'âge déplaira au public d'enfants, d'autant plus que l'acteur plus âgé et plus

Als Ik Koning Was *(If I were a King)*, by *Jaap Hoogstra. Produced by Chruys Voorbergh. Décors by Paul Clé set up by Baas and Lichtveld. Puck Company. Amsterdam.*

★

Als Ik Koning Was *(Si j'étais Roi)*, de *Jaap Hoogstra. Mise en scène de Chruys Voorbergh. Décors de Paul Clé, réalisé par Baas et Lichtveld. Compagnie Puck. Amsterdam.* Phot. van Paridon.

Below : The Train in the Snow, *by M. Lovrak. Produced by D. Devié. Décors by M. Trepse. Pioneers Theatre. Zagreb, 1950.*
Ci-dessous : Le Train dans la Neige, *de M. Lovrak. Mise en scène de D. Devié. Décors de M. Trepse. Théâtre des Pionniers. Zagreb, 1950.*

★

Opposite : Feest in het Spinnebos, *by Schreuder and Baas. Produced by Cas Baas. Décors by Noni Lichtveld. Puck Company. Amsterdam.*
Ci-contre : Feest in het Spinnebos, *de Schreuder et Baas. Mise en scène de Cas Baas. Décors de Noni Lichtveld. Compagnie Puck. Amsterdam.*

Don Quixote, *adapted by Salvador Novo. Produced by Salvador Novo. The Arts Palace. Mexico, 1947*

Don Quichotte, *adaptation par Salvador Novo. Mise en scène de Salvador Novo. Palais des Beaux-Arts. Mexico, 1947.*

very sensitive to rhythm in production. The problem which faces the director is usually how to find a balance between the amount of scenery and the technical possibilities available. In a permanent and specially equipped theatre a semi-architectural permanent set could be used to great advantage ; this experiment was successfully made by the Young Vic in 1949 when a second small company of 10 actors was sent out to tour schools and small halls on one or two night "stands." An aluminium portable frame was carried to support the main elements of the permanent set, which was by no means architectural, being little more than wings and "legs," but even in this crude framework, the children accepted the convention without disappointment.

Simplicity in production means also, of course, simplicity in attitude. The director must have a clear and clean conception of the play. Psychological complications or nuances will not have time to bear fruit. However well spoken a passage may be, the dramatic shape of the scene must always be firmly designed by the positions of the actors on the stage. Music, of a tuneful and illustrative kind, can be used to "support" the action in a manner which might be considered unnecessary for an adult audience. And there should always be plenty of light, particularly on the faces of the actors.

I think the danger of children's theatre lies in the very fact that it is such a wonderful field for freedom of expression that directors and designers may tend to calculate too much and too carefully. For example, in *The King Stag* which I directed myself with the designers called "Motley", we based the forest scene on the paintings of the Douanier Rousseau. The result seemed to us

expérimenté se donnera moins de peine pour conquérir ce public. Car c'est une bataille — dont la confiance du public et son contrôle sont l'enjeu. Dans les pièces pour enfants les héros sont souvent eux-mêmes des enfants (par exemple, dans *La Reine des Neiges*). A moins d'absolue nécessité, il vaut mieux dans ce cas recourir à des acteurs plutôt qu'à de vrais enfants. Les acteurs enfants n'ont jamais la technique qu'il faut pour soutenir les situations dramatiques complexes qui se présentent, ni pour contrôler le public. Il est difficile de découvrir des acteurs doués pour les rôles d'enfants, mais le public des jeunes les acceptera sans réserve s'ils sont bons. Il est intéressant de noter que l'une des meilleures interprètes des rôles d'enfants au Théâtre Central pour enfants de Moscou est une comédienne de plus de trente ans.

Le style de la mise en scène requiert une simplicité parallèle à celle du jeu. Mais chacun sait que la simplicité est ce qu'il y a de plus difficile au théâtre, et je crois qu'elle exige des metteurs en scène expérimentés, car la simplicité dans la mise en scène implique la compréhension des conventions, ce qu'il faut en prendre ou en laisser, en même temps qu'un goût visuel sans complication. Au Young Vic les mises en scène étaient toujours fort soignées, avec un grand souci du détail, malgré les mauvaises conditions des tournées et le pauvre équipement des théâtres. L'expérience nous a enseigné que les enfants réagissent plus vivement à la vision qu'à l'ouïe. La couleur et la forme dans les décors, costumes et lumières sont nécessaires pour s'emparer de leur attention. Ils prennent grand plaisir à tous les artifices ingénieux, écrans qui changent de place sous leurs yeux ou plates-formes tournantes. (Mais malheur au metteur en scène qui leur fait voir le câble qui actionne le dispositif ou la main des machinistes. Sa maladresse sera saluée d'une huée de dérision, qui anéantira du coup tout le mystère du théâtre.) Les enfants sont également très sensibles au rythme d'une mise en scène. Le problème que doit résoudre le metteur en scène est habituellement de trouver un équilibre entre le grand nombre de décors et les possibilités techniques dont il dispose. Dans un théâtre fixe et bien équipé, un dispositif fixe, semi-architectural, pourrait être très efficacement utilisé. L'expérience en fut faite avec succès par le Young Vic en 1949, quand une seconde compagnie, réduite à dix acteurs, fut envoyée en tournée dans des écoles et des salles de réunion pour deux ou trois soirées consécutives. Un cadre portatif en aluminium fut emporté pour soutenir les principaux éléments du décor permanent, il n'avait rien d'architectural et ne comportait à peu près que des coulisses et des portants ; mais devant ce dispositif sommaire les enfants acceptèrent la convention sans marquer aucune déception.

Simplicité dans la mise en scène signifie, naturellement, simplicité de conception. Le metteur en scène doit avoir une vue claire et nette de la pièce. Les complications psychologiques et les nuances n'auront pas le temps de fructifier. Quelque éloquemment qu'un passage puisse avoir été dit, le dessin dramatique de la scène doit toujours être fermement marqué par la position des acteurs sur le plateau. La musique, à caractère mélodique et expressif, peut être utilisée pour soutenir l'action jusqu'à un point qui pourrait être considéré comme excessif pour des adultes. La lumière doit toujours être abondante, surtout sur le visage des acteurs.

Je pense que le danger du théâtre pour enfants réside dans le fait que c'est un si merveilleux champ pour la liberté de l'expression que les metteurs en scène et les décorateurs peuvent être tentés de calculer tout trop soigneusement. Par exemple, dans *Le Roi Cerf*, que j'ai mis personnellement en scène en collaboration avec les décorateurs Motley, nous nous étions inspirés, pour le tableau de la forêt, des œuvres du douanier Rousseau. Le résultat nous avait semblé fort agréable de style et de couleur, mais un ou deux critiques que nous avions les meilleures raisons de respecter trouvèrent le tableau trop « sophistiqué » pour notre jeune public,

very pleasing in style and colour, but one or two critics whom we had reason to respect found the scene too sophisticated for the young audience, particularly in colour. I believe they were right.

After five years work of this kind, I am more convinced than ever that children's theatres are necessary for the children and for the artists of the theatre. I believe such theatres should be, in essence, a place and not a touring company. Ideally, such a theatre should be the adjunct of a modern school of theatre, that is a school which aims to form the complete actor and to form designers, directors and other technicians. If such a theatre existed, architecturally right and properly manned, I believe the plays would be written.

Is this, after all, so very different from the adult theatre? Not at all. Children are younger than adults and their experience of life is less: this is the fundamental and only important difference. Their instinctive reactions are a sure judgment. It is not so easy to convince those who make themselves responsible for the guidance and upbringing of the young.

particulièrement en ce qui concerne les couleurs employées. Je crois qu'ils avaient raison.

Après cinq années de ce travail, je suis plus convaincu que jamais que des théâtres pour enfants répondent à une nécessité à la fois pour les enfants et pour les gens de théâtre. Je crois qu'ils doivent être essentiellement des théâtres fixes et non des compagnies errantes. En principe un tel théâtre devrait être le prolongement d'une école moderne de théâtre, je veux dire une école qui tende à former l'acteur complet ainsi que décorateurs, metteurs en scène et autres techniciens. Si un tel théâtre existait, bien construit et proprement équipé, je suis certain que les pièces nécessaires seraient écrites.

Cela est-il, après tout, tellement différent du théâtre pour adultes ? Non, certes. Les enfants sont plus neufs, évidemment, et leur expérience de la vie est moindre. C'est la seule différence importante, fondamentale. Les réactions instinctives des enfants constituent un jugement sûr. Il n'est pas si aisé d'en convaincre ceux qui prennent la responsabilité d'élever et de guider les jeunes.

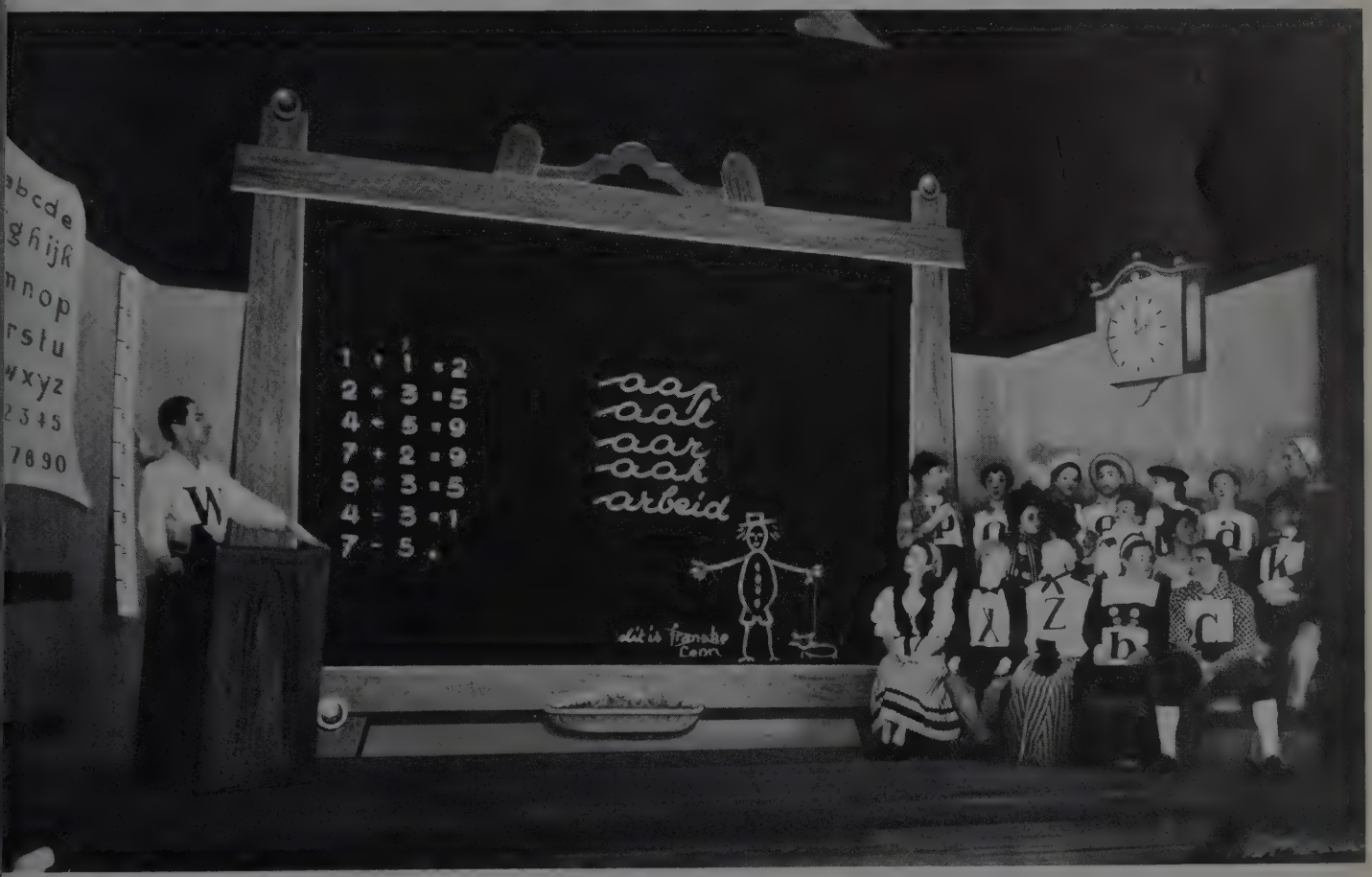
GEORGE DEVINE

Director of the Young Vic, 1946-1951.

★

Het Sprookje van het A. B. C., *by Martien De Beuck. Produced by Corry Lievens. Jeugdtheater, Anvers. Belgique.*
Het Sprookje van het A. B. C., *de Martien De Beuck. Mise en scène de Corry Lievens. Jeugdtheater, Anvers. Belgique.*

Phot. Segers.



The birds nest in Red Riding Hood and the Wolf, *by M. Pesic. Produced by A. Jurin. Pioneers Theatre. Zagreb, 1951.*

★

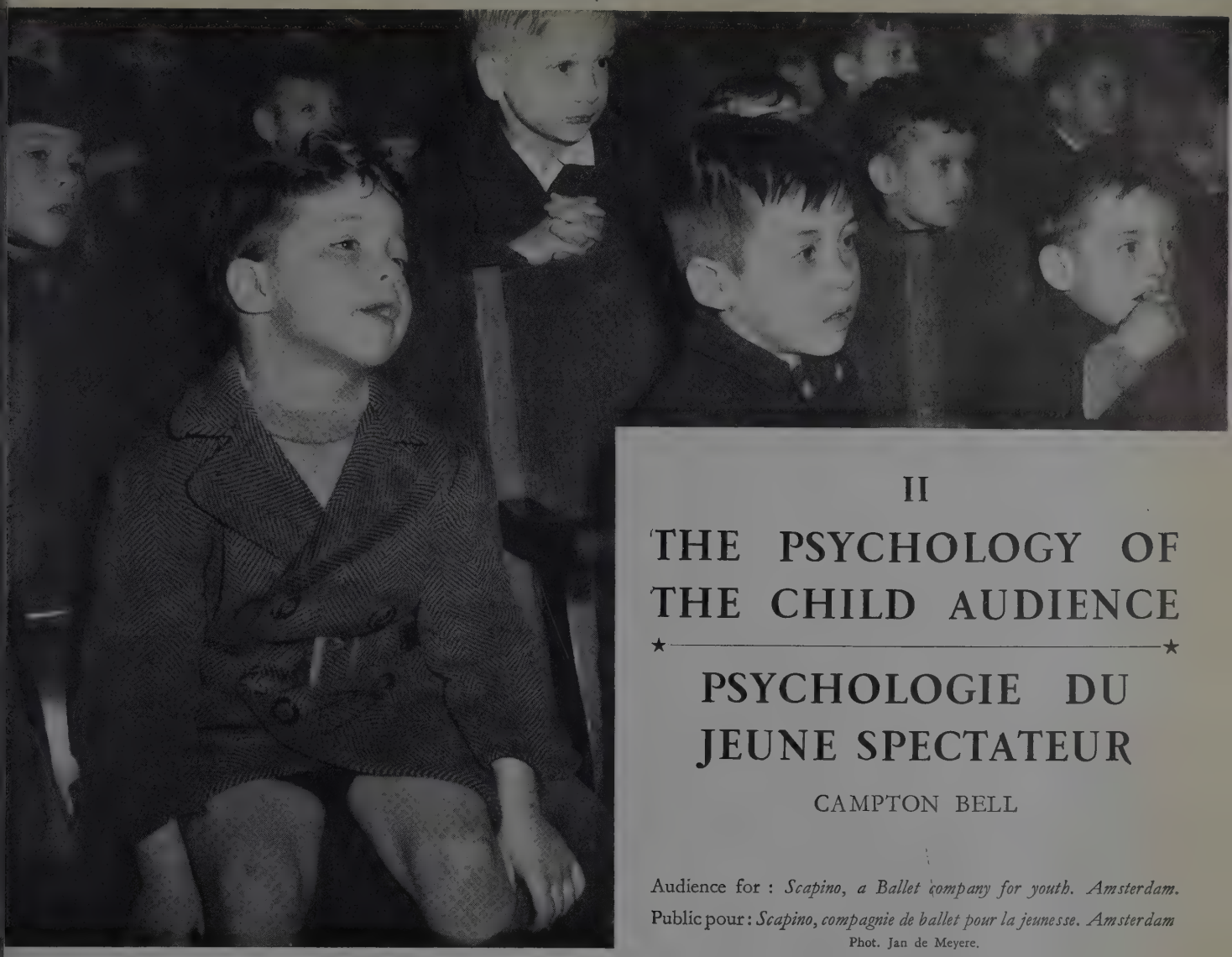
Le nid d'oiseaux dans Chaperon Rouge et le Loup, *de M. Pesic. Mise en scène d'A. Jurin. Théâtre des Pionniers. Zagreb, 1951.*

Below : *Giving autographs after a performance at the Children's National Theatre. Sydney.*

★

Ci-dessous : *Distribution d'autographes après une représentation au Children's National Theatre. Sydney.*

Phot. Danvers.



Audience for : *Scapino, a Ballet company for youth. Amsterdam.*
Public pour : *Scapino, compagnie de ballet pour la jeunesse. Amsterdam*
Phot. Jan de Meyere.

II

THE PSYCHOLOGY OF THE CHILD AUDIENCE

★ ★

PSYCHOLOGIE DU JEUNE SPECTATEUR

CAMPTON BELL

At the Seventh Annual Children's Theatre Convention held in Los Angeles in July, 1951, it was recommended "that scientific studies of child audiences be made in order to ascertain the extent to which avowed objectives of children's theatre have been achieved." After an intensive three-day analysis of the effect of radio, television, motion pictures and plays upon child audiences, the 300 delegates from all parts of the United States came to the conclusion that more reliable data on audience reaction is needed, especially in the area of living theatre, and it was suggested that universities and foundations set up projects to obtain it. Representatives of a number of colleges and universities interested in children's theatre indicated they would take the responsibility for initiating such projects in their institutions and according to unofficial reports a number of investigations are now under way.

Considerable spade work has already been done in the mass media areas, and children's theatre research workers can profit by some of the techniques developed in the Payne Fund studies of the effects of motion pictures on children, and the studies of Eisenberger and others in the field of radio.

Up to three years ago only a few isolated attempts had been made to determine the psychological effect of a play upon young audiences. The most significant has been the work of Charlotte Chorpenning, playwright and sociologist, who, at the Goodman

Au septième Congrès annuel du Théâtre pour Enfants, réuni à Los Angeles en juillet 1951, la recommandation suivante fut votée : que soit entreprise une étude scientifique du public juvénile, de manière à déterminer jusqu'à quel point le théâtre pour enfants a atteint les objectifs qu'il s'est fixés. Après une discussion de trois jours sur l'influence de la radio, de la télévision, du cinéma et du théâtre sur les enfants, les 300 délégués, venus de tous les points des Etats-Unis, en arrivèrent à la conclusion qu'il était nécessaire de réunir des données plus exactes sur les réactions de ce public, surtout en ce qui concerne le théâtre, et proposèrent que les universités et les collèges s'y emploient. Certains universitaires présents prirent l'engagement de promouvoir ces recherches au sein de leurs institutions et, suivant des rapports officieux, un certain nombre d'enquêtes de ce genre se poursuivent actuellement.

Les premiers travaux sont déjà fort avancés et les enquêteurs ont pu profiter de l'expérience du Fonds Payne pour les recherches sur l'influence du cinéma sur les enfants, et celles d'Eisenberger et autres dans le domaine de la radio.

Avant les trois dernières années, seules quelques tentatives isolées avaient été faites pour déterminer l'effet psychologique d'une pièce de théâtre sur les jeunes. La plus significative fut celle de Charlotte Chorpenning, auteur dramatique et sociologue, qui, au théâtre Goodman de Chicago, a écrit et mis en scène de très

Theatre in Chicago, has written and produced many outstanding children's plays. Her technique involves spotting her assistants at strategic points in the audience. During the performance these observers keep a record of the reactions of the children, charting significant changes in attention, bodily position, noise level and noting verbal responses to the play. In addition, the observers follow the children out of the theatre recording the after-performance comments.

As a result of these observations, informal and incomplete as they are, Mrs. Chorpenning has been able to enhance the dramatic values of her own scripts, and moreover, she has made this significant data available to other playwrights at national conventions and regional workshops as well as to student playwrights in her own classes. Her dramatizations of *Sleeping Beauty, King Midas and the Golden Touch* and *The Indian Captive* are eloquent testimonials of the value of her approach.

She has found that scenes fraught with high suspense must be broken at the right psychological moment with a scene of beauty or comedy to allow for relaxation and physical exercise on the part of the audience, and she feels strongly that children must leave the theatre with a sense of satisfaction and an overwhelming urge to apply to their own lives the electric charge they have received in the theatre.

Sara Spencer, foremost publisher of children's plays in the United States, is constantly evaluating untested scripts. Like Mrs. Chorpenning she believes that every play must give an impulse to the development of the child's initiative through a content which affects him deeply. "When a child is completely absorbed by the action on the stage," says Miss Spencer, "the whole orchestra of his self—senses, nerves, glands, reflexes, muscles and memories—is playing. The experience builds into

remarquables pièces pour enfants. Son procédé d'enquête consiste à placer ses assistants dans le public, à des points stratégiques ; pendant la représentation ces observateurs notent les réactions des enfants, en relevant les fluctuations d'attention, les modifications dans l'attitude physique, dans le silence ainsi que les répliques spontanées que fait naître le spectacle. En outre, les observateurs suivent les enfants à leur sortie du théâtre et prennent note de leurs commentaires.

Si incomplètes que furent ces observations, elles ont permis à Mrs. Chorpenning d'améliorer la portée dramatique de ses propres ouvrages et, de plus, elle a mis ces données significatives à la disposition de ses confrères et des aspirants auteurs qui étudient sous sa direction. Ses dramatisations de *La Belle au Bois dormant*, du *Roi Midas* et du *Prisonnier indien* sont le témoignage éloquent de l'intérêt de ses recherches.

Elle a découvert que les scènes de pleine intensité dramatique doivent être interrompues au moment psychologique pour laisser place à une scène de pure beauté ou de comédie, de façon à permettre au public de se détendre physiquement et mentalement. Elle est convaincue qu'il faut que les enfants emportent du théâtre un sentiment de satisfaction et un désir pressant d'appliquer à leur propre vie la charge électrique qu'ils viennent de recevoir.

Sara Spencer, éditeur spécialisé de pièces pour enfants aux Etats-Unis, doit constamment juger de la valeur de manuscrits inédits. Comme Mrs. Chorpenning elle croit que chaque pièce doit provoquer une impulsion tendant à stimuler l'initiative de l'enfant. « Quand l'enfant est complètement absorbé par l'action qui se développe sur la scène », dit miss Spencer, « l'orchestre

United-Kingdom.

Royaume-Uni.

Phot. News Chronicle.

Phot. Lamote.

Young boys at a show of Bilulu : Marcel Cornelis' Puppets. Congo Belge. 1952.

★

Adolescents noirs à un spectacle de Bilulu, le Guignol de Marcel Cornélis. Congo Belge, 1952.

dreams, desires, urges, and actions, conscious and unconscious, that may flower in the next hour or in the far future.

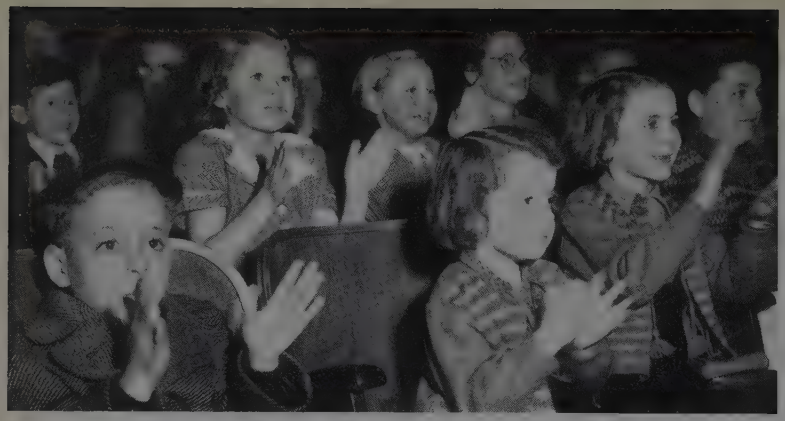
Mary Chase, author of that adult fantasy, *Harvey,* spent over five years in preparing her first children's play, *Mrs. McThing,* which has proved to be one of the outstanding contributions to the New York season of 1951-1952. During this period she tested various versions by reading them to small audiences composed of her own youngsters and neighbourhood children. While she admits their comments were helpful, she places more stock in their observed reactions following the performance. For instance, when she had finished reading the final draft to an average group of "small fry," Mrs. Chase heard one youngster say to her son, "It's an okay play—okay for children, but not for us." "But two days later," says the author, "I heard them talking in the lingo of one of the play's characters. I decided I would not burn the script after all."

The "Wiggle" test devised by Marjorie Dawson of the National Children's Film Library to determine the suitability of certain motion pictures for child audiences, has been used by some children's theatre workers to obtain audience reactions to new scripts. This test, employing trained adult observers, involves a charted graphic record of the children's actual behavior at a play. When the children are bored, they wiggle. If there is "too much love," they wiggle. If an episode is over their heads, they wiggle, but when their interest is held, they sit absorbed. For example, when they are participating most actively they may rise out of their seats in excitement, shouting and whooping or respond through laughter or tears. When they are paying close attention, they lean forward tensely, their eyes riveted on the stage. An interested audience is alert and only slightly tensed. Soft comments are noticed during this stage. If they are in a state of passive acceptance the children lean back as if dreamily

tout entier de ses sens, de ses nerfs, de ses glandes, de ses réflexes, de ses muscles, de ses souvenirs joue ». Cette expérience fait naître des rêves, des désirs, des besoins et des actions, consciemment ou inconsciemment, qui peuvent s'épanouir une heure plus tard ou dans un avenir éloigné. La teneur de la pièce est donc d'une grande importance.

Mary Chase, l'auteur de cette féerie pour adultes : *Harvey,* mit cinq ans à composer sa première pièce pour enfants : *Mrs. McThing,* un des succès de la saison 1951-1952 à New-York. Pendant tout ce temps, elle essaya plusieurs versions de sa pièce en les lisant à des publics réduits composés de ses propres enfants et d'enfants du voisinage. Tout en admettant que leurs commentaires immédiats l'aidèrent beaucoup, elle attribue plus d'importance encore à leurs réactions après coup. Ainsi, après la lecture de la dernière version, Mrs. Chase entendit un de ces jeunes auditeurs dire à son fils : « C'est une bonne pièce... Bonne pour des enfants, mais pas pour nous. » « Mais deux jours plus tard, ajoute l'auteur, je les entendis utiliser le patois d'un des personnages de la pièce. Et je décidai, après tout, de ne pas brûler le manuscrit. »

Le test du « gigotement » imaginé par Marjorie Dawson (de la Cinémathèque nationale pour enfants) pour déterminer la convenance de certains films, a été utilisé aussi au théâtre. Ce test, employé par des observateurs entraînés, comprend un compte rendu graphique de l'attitude des enfants pendant la représentation. Quand les enfants s'ennuient, ils « gigotent ». S'il y a trop de scènes d'amour, si un épisode les dépasse, ils « gigotent ». Mais lorsque leur intérêt est captivé, cela cesse. Les réactions varient depuis la participation active, en passant par l'attention soutenue, l'acceptation passive, l'ennui et la turbulence, jusqu'à la révolte ouverte. Par exemple, lorsqu'ils participent le plus acti-



Frau Holle, *by Strobrawa. Theater im Metro-Palast, Berlin 1950.*

★

Frau Holle, *de Stobrawa. Théâtre Metro-Palast, Berlin 1950.*

Phot. Landesbildstelle.

hypnotized and let the action wash over them without signs of pleasure or displeasure. Boredom results in a slumped posture and a glazed look, while restlessness brings on wiggles, fidgets and competitive conversations. If the audience reaches the stage of open revolt, whistling, hooting and cat-calling, it is completely out of hand.

Feeling that directors and producers of children's plays as well as playwrights could profit from some of the research done in the field of child psychology, the planning committee of the Fifth Children's Theatre Convention held in New York in August, 1949, opened the conclave with a panel discussion on "The Psychological Aspects of Children's Theatre." Prominent child psychologists from Yale University, the New York School of Social Research and the National Committee for Mental Hygiene explored so many phases of the problem and proved so stimulating, that the delegates recommended that at the following convention the principal address be given by an outstanding child psychologist. Upon the invitation of Dr. Kenneth Graham, present Chairman of the Children's Theatre Conference, Dr. John E. Anderson, Director of the Institute of Child Welfare of the University of Minnesota prepared a brilliant paper which he read to the delegates at the Sixth Annual Convention.

According to Dr. Anderson it makes little difference whether or not a child sees one bad play, has one unfortunate experience, reads one particular comic book, or has one particular emotional experience. What does make a difference is whether or not over a period of time there is a continuing stream of poor plays, bad comic books and frustrating emotional situations without any relief, and particularly, without any opportunity to experience the good as well as the bad, the worthwhile as well as the trivial.

In analyzing these factors in terms of child growth and development, Dr. Anderson placed a heavy responsibility upon both the writer and producer of plays for children. He made it clear that the development of good programs of entertainment for children must depend upon careful observation and actual study of children's needs and reactions to the material presented. For example, research has shown that children under six show little interest in fairy stories when stories, which deal with everyday events in the life of the here and now, are available. In intermediate age levels, from seven to ten, interest in fairy stories is high. In an older day, young children actually seemed much more interested in fairy stories than do children of the same ages today, perhaps because fairy stories were then almost the only fare available. Adults who assumed that fairy stories were interesting to children made no effort to tell stories about ordinary affairs. Generations of parents and teachers were wrong because they assumed in advance that they knew what children were interested in.

"No person behind a desk without contact with children," said Dr. Anderson, "however good he may be, can decide what children like or want." By presenting dramatic material in various ways, using an experimental and observational approach,

vement au spectacle, l'excitation peut les arracher à leur siège, criant et huant, ou répondant au jeu par des rires ou par des larmes. Quand ils sont très attentifs, ils se penchent en avant, tendus, les yeux fixés sur la scène. Un public intéressé reste en alerte ; des commentaires s'échangent à voix basse. Si les enfants sont en état d'acceptation passive, ils s'enfoncent dans leur fauteuil, comme hypnotisés ; ils laissent l'action les submerger sans donner signe de plaisir ou de déplaisir. L'ennui se traduit par la prostration, tandis que la turbulence éclate en conversations animées. Si le public atteint l'état de révolte ouverte, les sifflets et les miaulements, il échappe à toute discipline.

Sentant que directeurs et metteurs en scène pourraient ainsi que les écrivains, bénéficier de certaines recherches faites sur le terrain de la psychologie enfantine, le comité organisateur du cinquième Congrès de Théâtre pour Enfants, tenu à New-York en août 1949, obtint la collaboration d'éminents psychologues de l'enfance de l'Université de Yale, de l'Ecole de Recherches sociales de New-York et du Comité national d'hygiène mentale. Leur présence s'avéra infiniment stimulante. Aussi pour le sixième Congrès, le discours d'ouverture fut-il confié au docteur John E. Anderson, directeur de l'Institute of Child Welfare de l'Université de Minnesota.

Selon le docteur Anderson, il importe peu que l'enfant voie occasionnellement une mauvaise pièce, ait une expérience malheureuse, lise tel livre hilarant ou subisse telle émotion. Ce qui est grave, c'est lorsque pendant une longue période déferle sur lui un flot continu de pièces médiocres, de livres de mauvais goût et de situations émotives déprimantes ; sans aucune détente, sans possibilité d'expérimenter le bien comme le mal, le valable comme le trivial. Bien qu'une expérience isolée soit souvent symptomatique des modes généraux d'expérience et de réaction, on ne peut observer d'effets durables sur la conduite des jeunes qu'après de multiples réitérations.

En analysant ces facteurs, le docteur Anderson place une lourde responsabilité sur les épaules de l'auteur et du metteur en scène de pièces destinées aux enfants. Il devient clair que de bons spectacles pour enfants doivent s'appuyer sur une observation scrupuleuse des effets et une étude réaliste des besoins. Par exemple, des enquêtes ont montré que les enfants en dessous de six ans prennent peu d'intérêt aux contes de fées alors que les histoires décrivant les événement journaliers de l'existence leur sont accessibles. Dans l'âge intermédiaire, de sept à dix ans, l'intérêt porté aux contes de fées est intense. Jadis, les plus jeunes partageaient cet enthousiasme, peut-être parce que le conte de fées était le seul mets qu'on leur servît. Persuadés de la supériorité du conte de fées, les adultes ne songeaient pas à des dramatisations plus réalistes. Des générations de parents et d'éducateurs se sont trompés dans leur conviction qu'ils savaient bien ce que les enfants aimaient. « Pas une personne assise à son bureau, sans contact avec les enfants, dit le docteur Anderson, ne peut, quelles

without too fixed, too adult or too preconceived an idea as to what children like and what they need, he believes that great advances can be made in adapting content to develop mental level.

In preparing for the Seventh Annual Convention of the Children's Theatre Conference held in Los Angeles in July, 1951, Planning Chairman Rose Robison Cowen headed a large committee which conducted a nation-wide survey to obtain factual material for a concentrated analysis of the effects of mass media on the child audience. In an attempt to devise a formula for evaluating this data, Mrs. Cowen opened the convention with a paper prepared by Dr. Herbert Kupper of the Los Angeles Psychoanalytic Institute on "Fantasy and the Theatre Arts."

Dr. Kupper exploded the myth that childhood is a period of great happiness. Actually, childhood is both a happy time and also a stormy, miserable time blessed only by the poor memory of the child. The fact of unexpressed emotions makes the use of mass media, and especially the children's theatre, a key instrument to help children live out these early emotions.

According to Dr. Kupper, the child does not have the tools to face reality. He has little vocabulary. He cannot risk losing the love of parents by expressing forthright feelings. His safest recourse is to compromise and have fantasies. In these he borrows things from the real world and uses them for his own ends. Fears and imaginary playmates are not childish innocence. They are serious attempts to master internal feelings in the only manner open to him.

The average fairy tale, says Dr. Kupper, enables a child to live out feelings without guilt. Hansel and Gretel are lost because they leave mother's side. A witch wants to eat them. They foil the bad witch. Why has this tale such universal appeal ? A child loves his mother and still resents her because of certain frustrations. She represents two people to him ; she is both a witch and a loving mother. In the story, the children finally outwit the "bad" mother and return to the "good." Their fear of being eaten is a typical fear of children who want to bite and eat others. The tale further shows the wish of children to get away from their mothers and to become independent, though the dangers in such a move are clear. These are typical growing-up dreams of children who feel so small and inadequate. Look at the awful reward for greedy children in the King Midas story.

Dr. Kupper warned his listeners that they were dealing with fragile egos which have to dream. "Let their dreams be produced," he admonished, "but let them be reconciled with the real world."

Of the three-day workshops following the 1951 convention, that on the psychological aspects of the child audience in films and television proved the most provocative and fruitful. The ten criteria set up for children's programs are equally applicable to drama on the stage, on film and on the air.

1. Is there a leading character with whom the child can identify? — He must be able to see himself as playing a part.

2. Is there emotional involvement? — The conflict should be strong and clear, representing a broad emotional range, providing an opportunity for vicarious release of tension. Suspense should be resolved before the play ends.

3. Does the identification character win? — The child needs to feel he can solve problems, be powerful and daring, and be assured that he can win where others fail.

4. Is the plot clear cut and continuous? — The child can best follow a plot that is simple, straightforward, uninterrupted and well-patterned.

5. Is there opportunity for adventure? — The play is a vicarious experience for the child, where he tests out his abilities in new situations. He likes to see and feel and learn new things.

que soient ses capacités, décider ce que les enfants apprécieront ou ce dont ils ont besoin. » En variant le matériel dramatique, en tâtonnant et en observant, sans s'arrêter à une idée trop rigide de ce qu'il faut à l'enfant, le docteur Anderson croit que de grands progrès peuvent être faits dans l'adaptation du contenu des pièces au degré de développement de l'enfant.

Pour préparer le septième Congrès (Los Angeles, juillet 1951) la présidente Rose Robison Cowen chargea un comité élargi de réunir, à l'échelle de la nation, toutes les données nécessaires à une analyse approfondie des réactions enfantines.

Le Congrès s'ouvrit par la lecture d'un article du docteur Herbert Kupper, de l'Institut de Psychanalyse de Los Angeles, sur « La Fantaisie et les Arts du Théâtre ».

Le docteur Kupper commence par détruire le mythe de l'enfance, période heureuse. En fait, l'enfance est à la fois un heureux temps et le temps des orages, sauvé seulement par la faculté d'oubli de l'enfant. L'existence d'émotions inexprimées rend l'usage des divertissements collectifs, et plus spécialement du théâtre, indispensable pour aider les enfants à extérioriser des émotions précoces. Voir une pièce sur la scène et participer à ses émotions et à ses conflits est une sorte de thérapeutique en groupe.

Selon le docteur Kupper, l'enfant n'est pas armé pour affronter le réel. Son vocabulaire est restreint. Il ne peut pas risquer de perdre l'amour de ses parents en exprimant tout droit ses sentiments. Il recourt donc à un compromis et invente des histoires. Dans ces inventions, il emprunte des éléments au monde réel et en use à sa façon. Craintes et compagnons de jeux imaginaires ne sont pas de l'innocence enfantine. Ce sont de sérieuses tentatives pour maîtriser des sentiments internes de la seule façon qui leur soit permise.

Le conte de fées ordinaire, dit le docteur Kupper, permet à l'enfant de matérialiser des sentiments sans se sentir coupable. Hänsel et Gretel sont perdus parce qu'ils ne sont pas restés à côté de leur mère. Une sorcière veut les manger. Ils dupent la méchante sorcière. Pourquoi ce conte trouve-t-il un accueil si universel ? Un enfant chérit sa mère, et cependant a du ressentiment contre elle à cause de certaines frustrations. Elle représente pour lui deux personnes. Elle est à la fois une sorcière et une mère aimante. Dans l'histoire les enfants finissent par triompher de la mauvaise mère et reviennent à la bonne. Leur peur d'être mangés est la peur typique des enfants qui veulent toujours se mordre et se manger l'un l'autre. Le conte montre en outre le désir qu'ont les enfants d'échapper à leur mère et de devenir indépendants, bien que les dangers d'une pareille aventure soient clairs. Ce sont là rêves typiques d'enfants qui se sentent impuissants. Voyez quelle affreuse punition est réservée aux enfants gourmands dans l'histoire du roi Midas.

Puisque ces individus fragiles doivent rêver, le docteur Kupper conclut : « Que ces rêves soient mis en scène, mais réconciliés avec le monde réel. »

Des trois journées de travaux pratiques qui suivirent le Congrès de 1951 sortirent dix critères qui sont également applicables au théâtre, au cinéma et à la radio :

1° L'enfant peut-il s'identifier à l'un des personnages principaux ? — Il doit pouvoir le faire ;

2° Y a-t-il participation émotive ? — Le conflit doit être fort et clair, couvrant un large clavier d'émotions, offrant l'opportunité de relâchements occasionnels de la tension. La crise doit être résolue avant la fin de la pièce ;

3° Le personnage identifié à l'enfant finit-il par vaincre ? — L'enfant doit sentir qu'il peut résoudre des problèmes, être puissant et vaillant, être assuré aussi qu'il peut réussir là où d'autres échouent ;

4° L'intrigue est-elle continue ? — L'enfant suit plus facilement

Phot. University of Minnesota.

Theatre for children at the University of Minnesota. ★ *Théâtre pour enfants de l'Université de Minnesota.*

6. Is the plot reasonably realistic? — Though he likes new experiences, they must be enough like his own to permit him to understand and to become a part of the story. In addition, when he imitates the hero he should be imitating accurate patterns.

7. Is the plot significant? — There should be some social or artistic or literary value in addition to the appeal to interest, but those values should be implicit in the story or in the treatment.

8. Is there sufficient dramatic action? — The child likes action rather than talk, and relatively overt rather than subtle action. Although he likes surprises, sudden solutions and humor, the action should be essential, not unrelated to the plot.

9. Is the presentation direct and sincere? — Naturalness, absence of artificiality and good professional standards are appreciated by the child.

10. Is there provision for audience participation? — The child likes to play out the action he watches. During the performance he likes to laugh, react verbally, move about in his seat. These reaction should not be repressed.

Dr. May Seagoe, Professor of Education at the University of California at Los Angeles, warned the participants in the Television Workshop that we have a tendency to think of children as needing protection "from an overdemanding and sometimes hostile world. We often think of them too, as a breed apart, either more or less than human." She pointed out that their fundamental values are similar to those of adults, that the development from child to adult is continuous and our differentiation of "children over eight" from "children under eight" chooses an arbitrary point on a continuum. Such differences as occur, and they are important, are qualitative differences related to mental age, experience level, degree of emotional resilience, and degree of social development.

When we talk of criteria for children's programs, said Dr. Seagoe, "we are talking of criteria which in many ways apply to adult programs as well, the difference being one of degree of complexity or theme in relation to experience, or to

une intrigue qui est simple, directe, ininterrompue et bien construite ;

5° La pièce offre-t-elle l'occasion d'aventures ? — La pièce est une expérience importante pour l'enfant. Il y exerce ses capacités dans de nouvelles situations. Il aime voir, sentir et apprendre de nouvelles choses ;

6° L'intrigue est-elle raisonnablement réaliste ? — Encore qu'il aime de nouvelles expériences, il faut qu'elles soient assez semblables à celles qu'il a déjà eues pour qu'il les comprenne et devienne un des éléments de l'histoire. De plus, quand il imite le héros, il doit imiter un modèle plausible ;

7° L'intrigue a-t-elle une signification ? — Il devrait y avoir une valeur sociale, ou artistique, ou littéraire en sus de l'appel à l'intérêt, mais ces valeurs devraient être implicites ;

8° Y a-t-il une action dramatique suffisante ? — L'enfant aime l'action plus que le dialogue et une action plus manifeste que subtile. Bien qu'il ait un penchant pour les coups de théâtre, les solutions rapides et le comique, l'action doit coller sans cesse à l'intrigue ;

9° La présentation est-elle directe et sincère ? — Le naturel, l'absence d'artifices et une qualité professionnelle solide sont appréciés des enfants ;

10° A-t-on prévu la participation du public ? — L'enfant aime à jouer son rôle extérieurement à l'action qu'il surveille. Pendant la représentation, il aime à rire, à réagir verbalement, à bouger dans son fauteuil. Ces réactions ne doivent pas être réprimées.

Le docteur May Seagoe, professeur d'éducation à l'Université de Californie à Los Angeles, avertit les participants de la journée d'études sur la télévision que nous avons une tendance à croire que les enfants ont besoin d'une protection « contre un monde exigeant et parfois hostile. Nous pensons quelquefois à eux comme à une race à part, tantôt plus et tantôt moins qu'humaine ». Elle fit remarquer que leurs jugements fondamentaux sont pareils

Theatre for children by Rosemarie Benjamin. Sydney. ★ *Théâtre pour enfants de Rosemarie Benjamin. Sydney.*

ability to take emotional tension, or to kinds of social interest." Children are not homogeneous in standards but different points on the scale of growing toward adulthood.

Delegates in the Radio and Motion Picture sections of the Los Angeles convention likewise drew up criteria basing their recommendations to a large extent upon standards adopted by the Federal Radio Education Committee, the National Association of Broadcasters and the Children's Film Library. These criteria, similar in scope and nature to those of the Television section, are based upon sound psychological principles which help children to develop the kind of security that comes from within, to gain an understanding of human relationships, to enlarge their physical, mental and spiritual horizons.

Those delegates in the Theatre section, overwhelmed by the large amount of factual material assembled by the mass media participants, and awed by the magnitude of some of the investigations in that area, agreed that the most important problem facing them was that of audience reaction. As a result, they urged, in their principal recommendation to the comittee-of-the-whole, that scientific studies of child audiences be inaugurated immediately "in order to ascertain accurately the extent to which the stated objectives of children's theatre have been achieved."

If, during the next years, the Chilren's Theatre Conference will continue to stimulate production groups as well as research centers to use an experimental and observational approach to children in the area of theatre, we can begin to hope for better-informed playwrights and more suitable plays, more satisfying productions and more responsive audiences than have heretofore been possible.

à ceux des adultes, que le passage de l'enfant à l'adulte est continu et que notre différenciation des « plus de huit ans » et des « moins de huit ans » fixe arbitrairement un point dans ce développement. Les différences sont qualitatives et en rapport avec l'âge mental, le degré d'expérience, de richesse émotive et de développement social.

« Les critères que nous appliquons aux programmes enfantins, dit le docteur Seagoe, le seraient aussi bien aux programmes d'adultes, la différence tenant tout entière dans une complexité plus grande. »

Pour la radio et le cinéma, les délégués à la Conférence aboutirent à des conclusions parallèles à celles qui furent énoncées pour la télévision : nécessité d'aider les enfants à conquérir une sorte de sécurité intérieure, à enrichir leur compréhension des relations humaines, à élargir leur horizon physique, mental et spirituel.

Les délégués de la section théâtre, surpris par la masse des matériaux assemblés par les autres sections, furent d'accord pour reconnaître que le plus important problème auquel ils avaient à faire face était celui des réactions du public. Aussi insistèrent-ils dans leurs recommandations pour que soit entreprise une étude scientifique de la question.

Si, au cours des années à venir, la Children's Theatre Conference encourage les compagnies théâtrales aussi bien que les centres de recherches à procéder par expérience et observation, nous pouvons espérer des auteurs dramatiques mieux informés et des pièces mieux adaptées à leur but, des mises en scènes plus satisfaisantes et des publics plus enthousiastes.

CAMPTON BELL

Director, School of the Theatre, University of Denver,
Chairman, International Theatre Committee of the Children's Theatre Conference,
and Member of Advisory Council of American Educational Theatre Association.

ACTIVITIES OF THE YOUNG PEOPLE

LE THÉATRE PAR LES JEUNES

I

CREATIVE AND FORMAL DRAMATICS

JEU DRAMATIQUE ET THÉATRE SCOLAIRE

MARIE DIENESCH

In recent years the methods of education adopted in many countries have aimed at leading the child or adolescent to take active part in the teaching he is given, and to exert his creative faculties in the various domains laid open to him. Thus dramatic art is no longer a performance which the children attend but an artistic activity which they practise themselves.

Dramatic art thus actively practised by the young may of course take various forms. The age and character of the children, the personality of the teacher, the psychological needs and artistic bent proper to each country no doubt determine different and equally valid methods. All are however related to two main tendencies. Choice will fall either upon a dramatic activity based on set forms, and particularly on written texts, which we term "formal dramatics," or on an improvised activity in which the child creates his own forms, which we know as "creative dramatics."

Let us say at once that these two forms are in no way opposed to each other but, so far from being incompatible, they appear to us complementary.

Whether one chooses one or the other however, they must be situated on the artistic plane to which they belong. Dramatic creation may be either spontaneous or elaborate, elementary or complex. But it is by making a work of art, in his own way and according to his own capacity, that the child or adolescent developes most fully and harmoniously. In our view this result can never be achieved by those misnamed "exercises in creative dramatics" which are nothing but a pedagogic device to make various subjects of the school curriculum more attractive.

Let us then follow the different phases of artistic creation in the domain of drama. We shall thus be able on the one hand to define what is essential to our activity, and on the other to situate, differentiate and relate the two formulae of creative and formal dramatics.

Even a summary analysis of the creative process is perhaps less easy in drama than in the other arts, for dramatic creation is effected in two stages, that of the author and that of the actor; moreover it calls upon many and diverse means of expression.

However this may be, the primary and essential creation of all dramatic art is that of an "action." Whether it remains schematic, as in a theme for improvisation, or is carried to final achievement in the form of a play, it must be a clearly constructed sequence, a constant progression of material and psychological facts, which develop out of one another and are all of them essential to the general concatenation. This concatenation must moreover have a beginning and an end, and bear an inner significance.

Depuis ces dernières années, les méthodes éducatives employées dans de nombreux pays s'attachent à amener l'enfant ou l'adolescent à participer de façon active à l'enseignement qui lui est donné et à exercer dans les différents domaines qui lui sont ouverts ses facultés créatrices. C'est ainsi que l'art dramatique n'est plus seulement le spectacle auquel assistent les enfants, mais l'activité artistique qu'ils pratiquent eux-mêmes.

L'art dramatique ainsi pratiqué par les jeunes à partir d'une méthode active peut toutefois revêtir des formes diverses. L'âge et la nature des enfants, la personnalité de l'éducateur, des besoins psychologiques, des tendances artistiques qui varient selon chaque pays peuvent être à l'origine de méthodes différentes et également valables. Les unes et les autres se rattachent cependant à deux tendances principales. On optera soit pour une activité dramatique s'exerçant à partir de formes déjà fixées, notamment de textes écrits, que nous appelons « théâtre scolaire », soit pour une activité à base d'improvisation où l'enfant crée lui-même sa propre forme, mouvement ou parole, et que nous appelons « jeu dramatique ».

Disons tout de suite que ces deux formes d'activité ne s'opposent en aucune façon l'une à l'autre et que, loin d'être incompatibles, elles nous apparaissent, au contraire, comme complémentaires.

Mais que l'on opte pour l'une ou l'autre, il convient de les situer sur le plan artistique qui est et doit rester le leur. La création dramatique peut être spontanée ou élaborée ; elle peut être complexe ou élémentaire. Mais c'est en faisant à sa manière, et dans la mesure où il en est capable, œuvre d'art que l'enfant ou l'adolescent se développera plus pleinement et plus harmonieusement.

Ce résultat ne saurait, à notre avis, être atteint par ces exercices que l'on appelle à tort « jeu dramatique » et qui ne sont que procédés pédagogiques ayant pour but de donner un certain attrait à l'enseignement des diverses matières scolaires.

Suivons donc rapidement les différentes phases de la création artistique dans le domaine dramatique. Nous pourrons ainsi préciser, d'une part, ce qui est essentiel à notre activité, et situer, différencier, relier, d'autre part, les deux formules « jeu dramatique » et « théâtre scolaire ».

Une analyse, même sommaire, de la démarche créatrice est sans doute moins aisée dans ce domaine que dans celui des autres arts. La création dramatique se fait, en effet, à deux stades différents : celui de l'auteur, celui de l'acteur ; de plus, elle fait appel à des modes d'expression multiples et divers.

Quoi qu'il en soit, la création première et essentielle à tout art dramatique est celle d'une « action ». Qu'elle garde une forme schématique, comme c'est le cas dans un thème de « jeu », ou

Phot. Thompson.

In a primary junior school in Great Britain : The Sermon on the Mount. ★ *Dans une école primaire du Royaume-Uni : le Sermon sur la montagne.*

This essentially unified action is distributed between a number of characters, from which it becomes clear that the characters only exist in relation to the action. Action alone can give them whole, powerful and complex life, and reveal it in them completely.

Finally, action is represented or "made present" by the presence of the actor. When a play is concerned the actor's first responsibility is to retrace, in reverse as it were, the path followed by the dramatist in the course of composition. With the text as his point of departure, (which fixes only the conscious and analysable aspect of the work), he will rediscover its integral life, and the powerfuls springs of its action. He is then able to follow the dramatist in the direction of his first impulse and thread the path that leads to the text. At the end of this real re-creation he will by a precise coincidence, fall upon the very words forecast by the author.

Let us now relate formal and creative dramatics to the different stages of dramatic creation.

qu'elle soit portée à l'achèvement final d'une pièce de théâtre, elle doit être une suite construite, claire, sans cesse progressante de faits matériels et psychologiques qui découlent les uns des autres, et dont chacun est rigoureusement nécessaire à l'enchaînement général. De plus cet enchaînement a un commencement, une fin, et porte en soi un sens et une signification.

Cette action, qui est essentiellement une, est répartie entre un certain nombre de personnages. C'est assez dire que ces personnages n'existent qu'en fonction d'elle. Seule l'action peut leur donner une vie totale, complexe, puissante et la révéler dans sa plénitude.

Enfin, l'action est « représentée », c'est-à-dire « rendue présente » grâce à l'acteur. Quand il s'agit de théâtre, il incombe en premier lieu à l'acteur de refaire, en sens inverse si l'on peut dire, le chemin que fit l'auteur dramatique en composant son œuvre. Partant du texte, qui n'en fixe explicitement que la part consciente et analysable, il va retrouver la vie intégrale de l'œuvre et l'action puissante qui la porte. Il pourra alors, progressant maintenant dans le sens de l'impulsion première du dramaturge, refaire le chemin qui aboutit au texte. Au terme d'une véritable recréation,

Formal dramatics have their place in the second phase, which we have described as that of the actor. The child or adolescent has not to compose the action; it is presented to him in a finished and as it were closed form, having undergone a complete and definite evolution culminating in the text.

In our opinion the process of turning backwards to recreate someone else's work is a difficult one, much less within the powers of the average child or adolescent than a creation in one movement, that progresses naturally in the direction of the initial dramatic impulse.

Moreover the situations to be recreated in any good play (and it can serve no educational purpose to interpret bad ones) usually involve feelings of an intenseness and complexity beyond the range of a child or adolescent.

Furthermore, even if we limit ourselves to getting dramatic masterpieces correctly "spoken" there are still considerable difficulties to be overcome. All of them require an articulation, a respiratory rhythm and vocal technique only to be achieved by long and arduous practice, not usually allowed for in the school curriculum.

Finally when drama is presented in the form of a text, the pupil, guided by a not always sufficiently qualified teacher, may simply take the words as an intellectual picture of the play's dramatic life, instead of starting from the words to look for this life itself.

il rencontrera, par une exacte coïncidence, les mots mêmes qui avaient été prévus par l'auteur.

Situons maintenant jeu dramatique et théâtre scolaire aux différents moments de la création dramatique.

Le théâtre scolaire part de cette deuxième phase que nous avons décrite comme celle de l'acteur. L'enfant ou l'adolescent n'a point à y composer d'action, celle-ci lui étant présentée achevée et, pour ainsi dire, close, ayant déjà subi une évolution complète et précise, définie jusqu'à son ultime aboutissement : le texte.

Nous estimons, quant à nous, que ce retour en arrière, pour recréer l'œuvre d'un autre, est un mouvement difficile, beaucoup moins à la portée de l'ensemble des enfants ou des adolescents qu'une création d'une seule venue, progressant naturellement dans le sens de l'impulsion dramatique initiale.

D'autre part, les situations qu'il s'agit de revivre dans une œuvre dramatique de valeur (et nous ne pensons pas qu'il y ait quoi que ce soit d'éducatif à faire interpréter des œuvres médiocres) commandent le plus souvent des sentiments d'une intensité, d'une complexité qui dépassent les possibilités de l'enfant ou de l'adolescent.

Il convient encore de remarquer que, lors même qu'on ne s'attache qu'à faire « dire » correctement les grandes œuvres, on se heurte à des difficultés considérables. Elles exigent toutes une articulation, un rythme respiratoire, une technique vocale qui ne peuvent s'acquérir qu'au prix d'un long et difficile apprentissage, dont un emploi du temps scolaire ne laisse généralement pas la possibilité.

Deaf and dumb children setting up the décors for the Scapino ballet. ★ *Sourds-muets préparant un décor pour le ballet Scapino. Amsterdam.*

Phot. Arbeiderspers.

Supposing him to have surmounted the technical difficulties of diction referred to above, the child or adolescent will for the most part content himself with "reciting" the text, making artificial efforts to animate it by vocal expedients; he will not *play* the situation, consequently he overlooks the very substance of the work, and remains unaware of a specifically dramatic language which is not at all confined to verbal expression.

This misunderstanding of what is essential in dramatic art characterizes all the bad amateur and youth club theatricals, that flourish everywhere, and too often in schools, where this wonderful instrument of culture produces nothing but complacent mediocrity, contentment with approximate results, and performances that defeat every artistic or educative purpose.

We would declare, indeed, that formal dramatics can only be profitably practised under the guidance of an educator possessed of real dramatic gifts and experience. That they should be reserved for pupils—always a small minority— who are specially gifted for drama. That they should only be undertaken by adolescents whose voices are sufficiently developed to sustain the effort which is necessarily considerable, and whose personality and sensibility are sufficiently steady and mature to bear the exceptionally intense impact of great works.

This naturally does not preclude trying to make all the pupils of a class read as correctly as possible. It would even be an excellent thing if every child or adolescent were taught in school to breathe, to articulate and place his voice, and if he were to acquire at least the elements of diction. But that would not, properly speaking, be a dramatic activity in our sense of the term.

If the benefits of dramatic activity are to be extended, as we believe they should, to all the pupils whether gifted or otherwise of an educational establishment (since our aim here is not to make actors and actresses, but harmoniously developed individuals), the formula of creative dramatics seems to have over formal dramatics the following advantages:

The child or adolescent undertakes the work of creation from its very beginning. (He shares in creating if he does not altogether create the action) and he conducts it in a natural progression from one end of its development to another, without the break involved by its transfer from author to actor, without that necessary and difficult retrogression which every interpreter of a theatrical work must undertake. Even if the theme proposed is sketched out in its general lines, it remains simple and pliable enough for him to modify it in relation to his own personality.

This possibility of constructing or modifying the action has another consequence. In creative dramatics there is no need to recreate, as actors must, a character other than oneself. The child's effort here is not to be different from himself, but to live in his own personal way that part of the action attributed to the character he is representing, by which means he can become more and more himself. He reacts to the situations proposed to him according to his nature, introducing its unpredictable promptings into the play. He is never compelled to express psychological reactions that are strange to him, or an intensity of feeling that is beyond him, though necessary to an action of which all the components have been settled beforehand.

Finally, by taking as starting point, not a text, but an action in a so to speak pure state, he does not risk the fundamental confusion we mentioned in connection with formal dramatics. Words will not take the place of action for him, since he will

Enfin, l'œuvre théâtrale se présentant sous la forme d'un texte, l'élève, guidé par un professeur n'ayant pas toujours la formation dramatique suffisante, risque de ne voir dans les mots qu'une description intellectuelle de la vie dramatique de l'œuvre, au lieu de retrouver à partir des mots cette vie dramatique elle-même. A supposer qu'il ait surmonté les difficultés techniques de diction auxquelles nous avons fait allusion, l'enfant ou l'adolescent se contentera le plus souvent de *dire* le texte, s'efforçant, de façon tout artificielle, à l'animer par des recherches d'ordre vocal ; il ne jouera pas la situation, ignorant en cela la substance même de l'œuvre et ne soupçonnant pas l'existence d'un langage spécifiquement dramatique qui ne saurait en aucun cas se réduire à l'expression verbale.

Cette méconnaissance de ce qui est essentiel à l'art dramatique est caractéristique du mauvais théâtre d'amateurs, du « théâtre de patronage », qui sévissent, hélas ! un peu partout, et trop souvent à notre gré dans des établissements scolaires où l'admirable instrument de culture que pourrait être le théâtre n'engendre que médiocrité satisfaite, contentement de l' « à peu près », réalisations qui vont à l'encontre de toute fin artistique et éducative.

Aussi dirons-nous que le théâtre scolaire ne peut, à notre sens, être pratiqué de façon profitable que s'il est confié à un éducateur qui possède un don et une formation dramatiques véritables. Qu'il doit être réservé à des élèves — et ils seront toujours le petit nombre — spécialement doués pour l'art dramatique. Qu'il ne doit être abordé qu'avec des adolescents dont la voix soit suffisamment formée pour soutenir un effort nécessairement considérable et dont la personnalité, la sensibilité soient suffisamment développées, affermies pour supporter de rencontrer l'intensité exceptionnelle des grandes œuvres.

Ceci n'empêche naturellement pas que l'on essaie de faire lire le plus correctement possible tous les élèves d'une classe. Il serait même éminemment souhaitable que tout enfant, tout adolescent apprenne en classe à placer sa voix, à respirer, à articuler et y acquière au moins les éléments d'une technique de diction. Mais ce n'est pas là à proprement parler un travail d'art dramatique au sens où nous l'entendons.

Si le bénéfice d'une activité dramatique doit être étendu, comme nous le pensons, à tous les enfants et adolescents, doués ou moins doués, d'un établissement scolaire, notre but étant ici de faire non pas des acteurs ou des actrices, mais des individus harmonieusement développés, la formule « jeu dramatique » nous semble présenter sur la formule « théâtre » les avantages suivants :

L'enfant ou l'adolescent y entreprend l'œuvre de création dramatique à son origine même (création, à laquelle il participe s'il ne l'assume entièrement, d'une action) et, par un mouvement naturel, la mène d'un bout à l'autre de son développement, sans cette rupture qu'implique le passage de l'auteur, sans ce nécessaire et difficile retour en arrière que doit faire l'interprète d'une œuvre théâtrale. Même si le thème proposé est déjà construit dans ses grandes lignes, il reste assez simple et assez souple pour que l'enfant puisse le modifier en fonction de sa personnalité.

Cette possibilité de construire ou de modifier l'action entraîne une autre conséquence. Point n'est besoin dans le jeu dramatique de recréer, comme doit le faire l'acteur, un personnage différent de soi. L'effort de l'enfant n'est pas ici d'être autre que lui-même mais de vivre, de façon personnelle, la part de l'action qui délimite son personnage, et à la faveur de laquelle il pourra être plus et mieux lui-même. Il réagit aux situations qui lui sont proposées selon sa propre nature, avec ce que d'imprévisible elle peut introduire dans le « jeu ». Il n'est jamais tenu de retrouver telle réaction psychologique qui lui soit étrangère, telle intensité de sentiments qui ne soit pas à sa mesure mais que rend indispensable le développement d'une action dont toutes les composantes ont été fixées.

Enfin, partant d'une action « à l'état pur », si l'on peut dire,

seize the action before the existence of any verbal form. Furthermore he will be led to create his own text when words are justified by an inner necessity, and only then; he will experiment with the true nature of dramatic language in which everything that can be otherwise expressed has no call to be spoken, in which words receive their full force and value through becoming a climax to physical action, which is itself the first, indispensable transcription of internal action.

It may now be seen that creative dramatics are not a lesser dramatic form, debased to be brought within the reach of all, but a return to original sources, the simple but undiminished form of an art that is stripped of inessentials. That is why they constitute the best and most indispensable theatrical preparation for those specially apt pupils who will later be able to tackle a more complex and elaborate form.

It is also recognized that creative dramatics enable a child or adolescent to judge whatever dramatic performances are presented to him according to the proper nature and language of the art.

To conclude this comparative study of creative and formal dramatics we should like to stress a point in which they differ, and which occurs at a later stage of dramatic creation than we have yet considered: the stage of its consummation between actor and audience. At the same time we shall be answering the question, so often asked, as to whether creative or formal dramatics should be presented before a public.

The presence of an audience is necessary to the theatrical act. The actor becomes conscious of this presence through a subtle splitting of his personality. Partially identified with the character created by the playwright, he is at the same time making a conscious effort to convey it to the spectators. The latter react by an emotion which, reflected back to the actor, sustains and influences his effort of interpretation.

In creative dramatics identification is complete between the player and the character he is playing (who is in fact none other than himself), and this identification finds close correspondence in sensible forms that are created more through a transparency of inner life than through the voluntary construction of signs. A creation of such indissoluble unity leaves no chink through which consciousness of an outside presence may percolate. Here therefore the audience contributes nothing to the player and its presence is useless to him.

The effect on the spectator of witnessing creative dramatics deserves consideration however. We have here an educative possibility that is not to be despised. Let us say then that creative dramatics may be presented before an audience (we have in mind particularly an audience of children or adolescents) but under certain conditions. The presentation should be made to coincide with the latest stage of play, the culminating point of collective effort. It will probably be best not to repeat the performance. For the majority of children have not the strength to bring forms to life a second time, even when they have themselves created them in the first instance. We are in danger of obtaining precisely what we seek to avoid, the repetition of empty forms in which consciousness of the audience replaces that total identification of the player with his part, lacking which creative dramatics are nothing but an exhibition.

It will readily be understood that creative dramatics, as we have just defined them, are capable of playing an exceedingly important part in a child's development.

et non d'un texte, il ne court pas le risque de cette confusion fondamentale dont nous avons signalé le danger à propos du théâtre scolaire. Les mots ne prendront pas pour lui la place de l'action puisqu'il saisit cette action avant l'existence de toute forme verbale. De plus, amené à créer son propre texte, lorsqu'il en arrive au point où les mots sont justifiés par une nécessité intérieure, et alors seulement, il expérimente la nature véritable du langage dramatique, où tout ce qui peut être signifié autrement que par les mots n'a pas à être dit et où le mot prend toute sa force et sa valeur pour être l'achèvement d'une action physique, elle-même transcription première et indispensable de l'action intérieure.

On peut voir maintenant que le jeu dramatique n'est pas une forme amoindrie, avilie pour être rendue accessible à tous, de l'art dramatique, mais qu'il est en réalité retour à la source, forme simple sans doute, mais non diminuée d'un art dépouillé de tout ce qui ne lui est pas essentiel.

C'est pourquoi le jeu dramatique constitue la meilleure et l'indispensable préparation au théâtre pour ceux des élèves qui, spécialement doués, pourront aborder une forme d'art plus complexe et plus élaborée.

Il est également reconnu que le jeu dramatique met l'enfant ou l'adolescent en mesure de juger, d'apprécier, en fonction de la nature et du langage propres à cet art, les manifestations dramatiques quelles qu'elles soient qui pourront lui être présentées.

Il nous faut enfin noter, pour terminer cette étude comparative du jeu dramatique et du théâtre scolaire, un point en quoi ils diffèrent et qui se situe au dernier stade (que nous n'avons pas encore abordé) de la création dramatique : celui où elle s'achève entre l'acteur et le spectateur. Nous répondrons du même coup à la question souvent posée : le jeu dramatique, le théâtre scolaire doivent-ils être présentés à un public ?

La présence d'un public est nécessaire à l'acte théâtral. L'acteur prend conscience de cette présence à la faveur d'un subtil dédoublement. Partiellement identifié au personnage créé par le dramaturge, il s'efforce en même temps et de façon consciente de le signifier aux spectateurs. Ceux-ci réagissent par une émotion qui, retournant à l'acteur, comme réfléchie, soutient et influence son effort de signification.

Dans le jeu dramatique, l'identification de l'exécutant à un personnage qui n'est, en réalité, autre que lui-même est totale et trouve une étroite correspondance dans des formes sensibles davantage créées par une transparence de la vie intérieure que résultant d'une construction volontaire de signes. Cette création, d'une indissoluble unité, ne laisse pas le moindre interstice où puisse s'insérer la conscience d'une présence qui lui soit extérieure. Le public n'apporte rien à celui qui participe à un jeu dramatique. Sa présence est ici inutile.

L'influence que peut avoir un « jeu » sur des spectateurs mérite cependant d'être prise en considération. Il y a là une possibilité éducative qui n'est certes pas à négliger. Disons donc qu'un jeu dramatique peut être présenté au public (nous pensons spécialement ici à un public d'enfants et d'adolescents), mais dans certaines conditions. On choisira de faire coïncider cette présentation avec l'achèvement du jeu, de la placer au point d'aboutissement de l'effort collectif. Mais il faudra sans doute se garder de la répéter. La majorité des enfants n'ayant pas la force suffisante pour animer d'une vie renouvelée des formes déjà existantes, même lorsqu'ils les ont créées eux-mêmes, nous risquerions d'aboutir à ce que justement nous voulons éviter : la répétition de formes vides, la conscience d'un public prenant chez l'enfant la place de cette

Opposite : *Discovery of height using a desk. He climbs a moutain and lets the bird fly free. Great Britain.*

Ci-contre : *Découverte de la hauteur en escaladant un pupitre. Il grimpe sur une montagne et rend sa liberté à l'oiseau. Grande-Bretagne.*

Phot. Thompson.

The very nature of creative dramatics determines a method that cannot here be described, but upon which the educative value of the activity obviously depends. We will only say that if the grown-up is to help the child in his effort of creation it will only be by enabling him to find for himself the forms he requires, and not by imposing them upon him from outside. We must only intervene when the child is incapable of going any further by his own means.

Thus practised, creative dramatics influence the child or adolescent in the following ways:

Dramatic action assembles, unifies and intensifies all the powers of the individual, both vital and spiritual, both intellectual and sensitive. It calls into being those powers which everyday life would never awaken, strips of artifice those which are deformed, and refreshed those which are blighted by everyday circumstance, and thus leads the child or adolescent towards a fuller, truer life and a better understanding of himself.

This concentration of all the inner faculties around the action allows them to attain a degree of development which they could never reach in isolation. Unlike certain activities that are based on a sterile and arbitrary separation of faculties (intellectual exercises on the one hand, culture of sensibility on the other) creative dramatics establish a natural and fertile link between them. For example the child who in course of play is constantly obliged to use his judgement will do so all the better because his intelligence never operates without support from the riches of his instinct and sensibility.

Creative dramatics also arouse, in whoever practises them, a feeling of necessity and almost of obligation, that of finding exact sensible equivalents for his internal life. This necessity, though altogether internal and implicit nevertheless imposes a real discipline to which the most rebellious and unstable will submit quite naturally.

Creative dramatics are, as has often been observed, both a discipline and a liberation, or rather liberation because they are a discipline. So-called free expression is often only the counterfeit of liberty. Here, if the child liberates himself it is through creation, through encountering the resistance of matter (even when he is engaged in re-establishing that natural transparency of which we spoke above). In creative dramatics this resistance is not beyond his strength, yet it calls forth all his powers to overcome it.

We know however that a child's training cannot be entirely carried out on the individual plane. Creative dramatics allow him to reach more complete development because they are in truth a collective activity. The characters only exist in relation to the common action which is distributed between them, and which must recover its primitive unity by the convergence and harmonization of each individual's acting. There is no better way for the child to become aware of his need for other people. Their presence, far from being felt as an obstacle to his personal creation, gives him on the contrary the opportunity of contacts and exchanges without which his creation could not take place.

The action thus allows each one to become integrated in a group that carries him much further than his own individual capacities. It unifies and co-ordinates all individual contributions, without sacrificing their originality, and reveals to each participant the beauty and fullness of a whole.

identification au personnage sans laquelle le jeu dramatique ne serait plus qu'exhibition.

On comprendra aisément que le jeu dramatique, tel que nous venons de le définir, puisse jouer dans le développement de l'enfant un rôle des plus importants.

La nature même du « jeu » détermine une méthode qu'il n'y a pas lieu de décrire ici, mais dont dépend évidemment la qualité éducative de cette activité. Nous dirons seulement que si l'adulte doit aider l'enfant dans son effort de création, c'est en le mettant en état de trouver par lui-même les formes qui lui sont nécessaires et non en les lui imposant de l'extérieur. Il n'interviendra d'ailleurs qu'au moment et dans la mesure où l'enfant se trouvera dans l'impossibilité d'aller plus loin par ses propres moyens.

Ainsi pratiqué, le jeu dramatique a sur l'enfant ou sur l'adolescent une influence dont l'essentiel tient dans les points suivants :

L'action dramatique rassemble, unifie, intensifie toutes les forces, tant spirituelles que vitales, tant intellectuelles que sensibles de l'individu. Elle appelle à l'existence celles que la vie quotidienne n'aurait peut-être jamais suscitées, dépouille de ce qu'elles ont de faussé, de diminué celles que les circonstances de tous les jours déforment et amoindrissent. Elle amène l'enfant ou l'adolescent à une vie plus pleine, plus réelle et le révèle à lui-même.

D'autre part, ce rassemblement de toutes les puissances intérieures autour de l'action leur permet d'atteindre un développement auquel, isolées, elles n'auraient pu parvenir. A l'opposé de certaines activités fondées sur une séparation arbitraire et stérile des diverses facultés (exercices d'ordre intellectuel, d'une part, culture de la sensibilité, de l'autre...), le jeu dramatique rétablit entre elles une naturelle et enrichissante unité.

Le jeu dramatique fait encore naître chez celui qui le pratique le sentiment d'une nécessité, presque d'une obligation : celle de trouver des correspondances sensibles, exactes à la vie intérieure qui l'anime. Cette nécessité, pour être tout intérieure et implicitement consentie, n'en impose pas moins à chacun une véritable discipline à quoi le plus instable et le plus ennemi de toute contrainte arrive tout naturellement à se soumettre. Le jeu dramatique, a-t-on souvent remarqué, est à la fois libération et discipline. Il serait peut-être plus juste de dire qu'il est libération parce que discipline. Une expression dite « libre » est souvent la contrefaçon d'une véritable liberté. Si l'enfant se libère ici, c'est en faisant œuvre de création, en se heurtant à la résistance d'une matière (même lorsqu'il s'agit de rétablir cette naturelle transparence dont nous avons parlé). Résistance qui, dans le jeu dramatique, ne se situe pas au-dessus de ses forces, mais qui exige la mise en œuvre de toutes ses forces pour être surmontée.

Nous savons cependant que la formation de l'enfant ne saurait s'achever sur le plan individuel. Le jeu dramatique lui permet d'atteindre un développement plus complet parce qu'il est véritablement activité collective. Les personnages n'y existent qu'en fonction d'une action commune entre eux répartie, et qui doit retrouver son unité première par la convergence et l'accord de tous les « jeux » individuels. Nulle part mieux qu'ici l'enfant ne saurait prendre conscience du besoin qu'il a des autres, comme de celui qu'ils ont de lui. Leur présence, loin d'être ressentie comme un obstacle et une limite à sa création personnelle, lui apporte au contraire la possibilité de contacts et d'échanges sans lesquels cette création ne pourrait se faire. L'action permet ainsi à chacun de s'intégrer à un ensemble qui le porte bien au delà de ses propres possibilités. Elle coordonne et unifie les apports individuels sans en sacrifier l'originalité et révèle à celui qui y participe la plénitude et la beauté d'un tout.

MARIE DIENESCH

Professeur d'art dramatique au Centre international d'études pédagogiques, au Centre national de documentation pédagogique et au Lycée expérimental de Sèvres.

PRO AND CONTRA

★

Creative dramatics, a new formula whose expansion is as recent as ten years, still stirs up a lot of passionate discussions.

It was therefore interesting to provoke an exchange of opinions on this subject by specialists of different countries. The article of Miss Dienesch which has been shown to them differed slightly from the one published—although of course the meaning is identical—which explains certain citations that cannot be found in this text.

Formule neuve, dont l'expansion ne remonte guère au delà de dix ans, le jeu dramatique continue à susciter des discussions passionnées.

Il était donc intéressant de provoquer à ce sujet un échange de vues entre les spécialistes de divers pays. L'article de M^lle^ Dienesch qui leur fut soumis était légèrement différent de celui que nous publions — ce qui explique certaines citations que l'on ne trouvera pas dans l'original — mais l'esprit en était identique.

BRAZIL

★

BRÉSIL

WHILE entirely agreeing with M^lle^ Marie Dienesch in principle, I think that certain points might with advantage be more clearly defined.

1. The children's age: There is a general tendency to use the word "child" too loosely. There is a greater gap between the needs and aptitudes of a child of five—at which age one may begin to consider organized dramatics—and those of an adolescent, than between those of an adolescent and a grown-up. In Brazil we have used creative dramatics, without written text, principally for children between the ages of five and ten, and performances of written plays for older children and adolescents (including classics for the latter). In a recent book I stressed the point that, while reading remains a difficulty which requires an effort and absorbs attention, one should avoid making the pupil learn texts by heart. The child's intellectual development, by which I mean his mental age, is of course another decisive factor, and we have used creative dramatics with excellent effect on a group of abnormal adolescents.

2. The musical side of "play" seems to me of essential importance, especially in pantomime, which may be very well combined both with choral singing and choral speaking (as in the eurhythmics of Jacques Dalcroze). Since I do not consider myself sufficiently competent in this domain I prefer to entrust the musical directorship to a qualified person (naturally to one also qualified from an educational point of view) when I am called upon to direct either creative dramatics or a play.

3. The preparations for a performance that call for craftsmanship have in my opinion great educational value, particularly for adolescents, and in order to obviate the dangers of exhibitionism inherent in all dramatics we give preference to masques, marionettes, Chinese shadows, etc., in which the actors appear masked and transfigured or else express themselves through marionettes (which are dramatic instruments just as the flute or violin are musical ones). When creative dramatics or a play are performed in public this argument has even greater weight.

At the Pestalozzi Society of Brazil, which devotes itself primarily to the education of "exceptional" children, we have discovered the extraordinary educational value of a marionette performance given by children or adolescents who have some impediment of speech or locomotion, or who are incapable of concentrating their attention on a definite subject, etc.

Even in the case of written dialogue (apart of course from the classics) I prefer the text to serve simply as a canvas upon which to embroider improvised repartee during either the play, the rehearsal or the performance. This avoids all useless effort of memory and all artificial emphasis.

PARFAITEMENT d'accord avec M^lle^ Marie Dienesch quant au fond du problème, il me paraît cependant utile de préciser quelques points :

1° Âge des enfants : il me semble qu'on a tendance à généraliser outre mesure le terme « enfant » : entre les besoins et les aptitudes d'un enfant de cinq ans — âge où l'on peut songer à des jeux dramatiques organisés — et ceux d'un adolescent, la distance est plus grande qu'entre l'adolescent et l'adulte. Au Brésil, nous avons pratiqué le « jeu dramatique » (sans texte écrit) principalement pour les enfants de cinq à dix ans et les représentations de pièces écrites avec des enfants plus âgés et des adolescents (y compris, pour ces derniers, les pièces classiques). Dans un livre récent, j'ai souligné que, tant que la lecture est une activité difficile qui absorbe l'attention et demande un effort, il faudrait éviter de faire apprendre des textes par cœur. Le développement intellectuel de l'enfant, j'entends son âge mental, est naturellement aussi un facteur décisif, et nous avons fait usage, avec d'excellents résultats, du « jeu dramatique » pour un groupe d'adolescents anormaux ;

2° La partie musicale du jeu me paraît d'une importance essentielle, surtout lorsqu'il s'agit de pantomime. Celle-ci peut parfaitement être combinée avec le chant choral et le chœur parlé (comme dans les jeux dalcroziens). Ne me considérant pas comme suffisamment compétente dans ce domaine, j'aime à confier la direction musicale à une personne qualifiée (bien entendu, aussi au point de vue pédagogique) lorsque je suis appelée moi-même à diriger un jeu dramatique ou une pièce ;

3° Les préparatifs du spectacle qui tiennent de l'artisanat ont, à mon avis, une grande valeur éducative, surtout pour les adolescents. Aussi, pour éviter les dangers de l'exhibitionnisme inhérents à toute activité dramatique, donnons-nous la préférence au « théâtre de figures » — masques, marionnettes, ombres, etc. — où l'acteur n'apparaît que masqué et transfiguré ou s'exprimant à travers la marionnette (« instrument dramatique », comme la flûte ou le violon sont des instruments musicaux). Lorsque le jeu dramatique ou le spectacle est exécuté en présence de spectateurs, cet argument a plus de poids encore.

A la Société Pestalozzi du Brésil, qui se voue en premier lieu à l'éducation de l'enfance dite « exceptionnelle », nous avons constaté l'extraordinaire valeur éducative du spectacle de marionnettes exécuté par des enfants et des adolescents qui souffrent de difficultés de langage ou de locomotion, qui sont incapables de fixer leur attention sur un sujet précis, etc.

Même lorsqu'il s'agit d'un dialogue écrit (mises à part les œuvres classiques, bien sûr), je préfère que le texte ne serve que de canevas sur lequel il est permis de broder, en improvisant les répliques à l'heure du jeu, de la répétition ou du spectacle. Ceci évite tout effort inutile de la mémoire et tout accent artificiel.

OLGA OBRY

Professor of Dramatic Art attached to the Pestalozzi Society and the National Departement of Childhood, Rio de Janeiro, Brazil.

GREAT-BRITAIN ★ GRANDE-BRETAGNE

I SHOULD first of all like to congratulate M^lle^ Dienesch on her extremely clear and important statement with which I am in strong general agreement, and secondly to declare that my comments are based entirely on my own observations and expetience and do not represent any other persons or groups.

Herbert Read has declared that children are born with a natural aptitude for artistic expression, and that our educational method effectively destroys this as far as most children are concerned. I believe that any form of drama, mime or dance, where the child is completely free to invent, must develop this aptitude, and counteract the restrictive effect of other educational processes and disciplines.

The child learns to walk first, and then to talk: that is to say, to move without assistance before intelligible phrases are spoken. The child becomes extremely agile, and often skilled at physical pursuits before able to do more than converse and narrate in a simple way. I believe that attention should first be given to movement, and that vocal expression will arise out of movement, as and when the child needs to add sounds to movement.

Perfection involves repetition and therefore will almost certainly destroy spontaneity. Therefore, until after puberty, leave well alone. Polish if there is a positive demand from the child, but not just for the sake of showing off to parents, the head, the governors or the public.

In the general way, for under sevens the adult should try to provide the surroundings that will encourage activity and not inhibit it; provide materials but not force the children to use them; talk about peoples, ideas, subjects, and situations but leave the children to select their own material and develop it in their own way. With older children, the suggestion can become a little more positive, but it is still better done through discussion. It should never be done directly. The adult should never intervene to alter the course of invention, if he does he will more likely destroy it. If he feels that the work is poor or unsatisfactory, he must try to enrich the children's imagination by story telling, visits, etc, and particularly by introducing music, and other art forms.

Literary texts should be avoided until the child can freely express himself in words. In the 12 plus age groups, improvisation can spring from and round texts that have been read in class or privately. Improvisations that have involved speech can be written down, and re-improvised upon later. Don't hurry use of texts until comprehension is certain. This is particularly true of the classics. Acquaintance with the classics can come better through reading and acting out than through stilted performance following too early learning by heart. Words that spring from improvisation are valuable, and frequent speech improvisation should lead to freer and better speech. Words should arise as the "play" demands and for no other reason. Never correct speech faults during improvisation.

In improvisation the children should, as far as humanly possible, have absolute choice of theme and method. If with the older groups you are using a text then they should be interested in the subject and drawn to the play rather than have it forced upon them. They will accept and be interested in the ideas of a teacher-leader they trust.

J'AIMERAIS tout d'abord féliciter M^lle^ Dienesch de son rapport, extrêmement clair et substantiel et avec lequel je me sens en parfait accord, et ensuite faire remarquer que mes commentaires sont le résultat d'une expérience personnelle et n'engagent donc aucune autre personne ni groupe.

Herbert Read a dit que les enfants naissent avec une aptitude naturelle pour l'expression artistique et que nos méthodes éducatives détruisent pratiquement cette aptitude chez la plupart. Je crois que toute espèce de théâtre, pantomime ou danse, où l'enfant est tout à fait libre d'inventer, développe immanquablement cette aptitude et compense l'effet restrictif des autres disciplines d'éducation.

L'enfant apprend d'abord à marcher ; ce n'est qu'ensuite qu'il apprend à parler. Il se meut sans aide avant d'être capable d'articuler correctement une phrase. L'enfant arrive à une certaine adresse physique alors qu'il ne peut encore causer et raconter qu'avec les mots les plus simples. Je crois donc que dans le « jeu dramatique » le premier soin doit d'abord s'attacher au mouvement et que l'expression vocale naîtra du mouvement chaque fois que l'enfant en éprouvera le besoin.

Perfection implique répétition, ce qui détruit presque à coup sûr la spontanéité. C'est pourquoi, jusqu'après la puberté il ne faut pas trop intervenir. Mettez au point si l'enfant le demande positivement, mais pas parce que le spectacle doit passer devant les parents, le directeur, le « comité » ou le public.

En général, pour les moins de sept ans, l'adulte devrait essayer de fournir les éléments qui encourageront l'activité sans la paralyser. Fournissez des matériaux, mais ne forcez point les enfants à les utiliser. Parlez-leur des gens, suggérez-leur des idées, des situations, mais laissez les enfants choisir et développer tout cela à leur façon. Avec de plus âgés les suggestions peuvent devenir un peu plus nettes, mais de préférence toujours sous forme de discussions. Jamais de propositions directes. L'adulte ne devrait jamais intervenir pour changer le cours de l'invention : il risque fort de tout détruire. S'il sent que le travail est médiocre et peu satisfaisant il faut qu'il tâche d'enrichir l'imagination des enfants, en leur racontant des histoires, en leur faisant voir des choses, etc., et plus particulièrement en utilisant la musique et d'autres formes d'art.

Eviter les textes littéraires aussi longtemps que l'enfant ne s'exprime pas librement. Dans les groupes de « plus de douze ans », l'improvisation peut jaillir autour de textes que l'enfant a lus en classe ou chez lui. Les improvisations qui ont comporté du dialogue peuvent être mises par écrit pour être ré-improvisées ensuite. Mais qu'on ne se hâte point de s'inspirer de textes avant d'être sûr qu'ils aient été bien compris. Cela est surtout vrai pour les classiques. La connaissance des classiques s'acquiert mieux par une lecture, suivie d'un jeu improvisé, que par une interprétation d'un texte appris prématurément par cœur. Les mots qui jaillissent de l'improvisation ont de la valeur et l'improvisation verbale fréquente conduit à une élocution plus libre et meilleure. Les mots doivent naître de la situation. Ne jamais corriger des fautes d'élocution pendant l'improvisation.

Lorsqu'ils improvisent, les enfants devraient, autant qu'il est humainement possible, avoir entièrement le choix du thème et de la méthode. Si, pour des groupes d'enfants plus âgés, on emploie un texte, il faut qu'ils soient intéressés par le sujet et attirés par la pièce ; le texte ne doit jamais être imposé. Ils accepteront les idées d'un professeur en qui ils ont confiance et y prendront intérêt.

ANDREW CAMPBELL

Associate Editor "Theatre in Education".

UNITED STATES ★ ÉTATS-UNIS

At the risk of being accused of sentimentality, I feel compelled to say that M^lle^ Dienesch's inspiring discussion of Creative Dramatics "warmed the cockles of my heart!" She has proved conclusively that this technique has educational values and achieves the aims recognized by modern educators: the development of the integrated personality capable of functioning happily within the framework of a social group.

The author makes an illuminating statement to youth leaders who consider Creative Dramatics merely an activity for the child's leisure hours. She says "... we do not try to amuse the child, but to show him how to enjoy an experience which will help to enrich his life, free his personality, integrate his powers, and to foster self-discipline, so that he may function successfully within the group." While recognizing the importance of individual development, she dwells upon the significance of group interaction. "We know that the child cannot completely free himself and attain the fullest self-realization except through participation in a group activity." This line of reasoning parallels that of Psychologists and Group Workers. C. R. Slavson, a leading authority writes: "It is because... members of the group tend to stimulate each other toward creative and social activity, that the group must be viewed as an important educational instrument."

M^lle^ Dienesch then addresses herself to three basic questions: 1) the awakening of the child's inner powers to think, feel, imagine and create; 2) methods which will help him to communicate through action; 3) the educational benefits derived from the creative dramatics experience. Creative energies will be activated, she believes, only when the child is freed of all tensions, inhibitions and feelings of aggression. In discovering himself, he will deepen his understanding of his fellow-man. M^lle^ Dienesch feels that one can assist the child in communicating these newly found powers by giving him vivid, definite themes on which to improvise, rather than vague, abstract ideas. When the author discusses the benefits to be derived from creative dramatics she argues convincingly. In terms of personal growth, she emphasizes, the sharpening of the imaginative and creative powers effecting a final integration of all the inner resources.

Another important result, which the layman so often overlooks, is the development of control and self-discipline. The "play" group, under skilled leadership, does not release the flood gates of the emotions with reckless abandon, but provides an opportunity for channeling the flow within the framework of a characterization. This reviewer feels that there is another control at work which deserves mention: the discipline imposed by the interaction between characters.

The author is to be congratulated upon making a valuable contribution to the field of creative dramatics in education. All youth leaders could profit immeasurably by her illuminating study. There are far too many of our colleagues who rationalize their subconscious need for ego-satisfactions by producing, with children, bits of imitative dramatic "art". They have yet to realize that far deeper satisfactions could be theirs were their goal the enrichment of human lives.

Au risque d'être accusée de sentimentalité, je ne puis m'empêcher de dire que la façon entraînante dont M^lle^ Dienesch parle des « jeux dramatiques » m'a réchauffé le cœur. Elle a prouvé de manière concluante que cette technique présente une valeur éducative et remplit les buts prônés par les éducateurs modernes : le développement de la personnalité profonde, capable de tenir heureusement sa place dans le cadre d'un groupe social.

L'auteur fait une démonstration lumineuse à l'adresse des responsables qui ne voient dans le « jeu dramatique » qu'une activité pour les heures de loisir des enfants. Elle dit : « Nous ne cherchons pas tant à divertir l'enfant qu'à l'amener à faire avec plaisir l'effort qui l'aidera à s'enrichir, à se libérer, puis à s'équilibrer et se discipliner au sein d'une activité collective. » Tout en reconnaissant l'importance du développement individuel, elle insiste sur la signification de l'interaction dans le groupe. « Nous savons que l'enfant ne peut pleinement s'équilibrer et s'épanouir que dans une activité collective. » Cette ligne de raisonnement est parallèle à celle des psychologues. C. R. Slavson, dont l'avis fait autorité, écrit : « C'est parce que... les membres d'un groupe tendent à se stimuler les uns les autres vers une activité créative et sociale que le groupe doit être considéré comme un instrument d'éducation. »

M^lle^ Dienesch se pose alors trois questions fondamentales concernant : 1° L'éveil chez l'enfant des facultés intérieures de penser, de sentir, d'imaginer et de créer ; 2° Les méthodes qui lui permettront de communiquer par l'action ; 3° Les bienfaits éducatifs qui peuvent naître de l'usage du « jeu dramatique ».

L'énergie créatrice ne sera mise en action, croit-elle, que lorsque l'enfant sera délivré de toute tension, inhibition et appréhension. En se découvrant lui-même, il approfondira sa compréhension de ses semblables. M^lle^ Dienesch pense que l'on peut aider l'enfant à exprimer ces virtualités nouvelles en lui donnant des thèmes d'improvisation concrets et en action, plutôt que des exercices morcelés et abstraits.

Lorsque l'auteur expose les bienfaits du « jeu dramatique », elle raisonne de façon très convaincante. Du point de vue du développement de la personnalité, elle insiste sur l'affinement des facultés imaginatives et créatrices qui finit par intégrer toutes les ressources intérieures.

Un autre résultat important, que le profane ignore, est le développement du contrôle et de la discipline de soi. Le jeu collectif, sous une direction adroite, n'ouvre pas sans discernement les écluses de l'émotion, mais offre l'occasion de canaliser le flot dans les limites d'une caractérisation. Personnellement, je crois qu'un autre contrôle s'exerce, qui mérite d'être mentionné : la discipline imposée par l'action réciproque des caractères.

M^lle^ Dienesch doit être félicitée pour sa remarquable contribution à la question du « jeu dramatique » dans l'éducation. Tous ceux qui s'occupent des jeunes peuvent tirer profit de son étude. Il y a trop de professeurs qui satisfont un inconscient désir personnel en mêlant les enfants à un fallacieux « art » dramatique. Il faut leur faire comprendre qu'ils trouveront des satisfactions bien plus profondes encore en poursuivant l'enrichissement des vies humaines.

ISABEL B. BURGER

Executive Director, Children's Experimental Theatre, Baltimore.

II

IN A CAMP OF THE BRITISH DRAMA LEAGUE

DANS UN CAMP DE LA BRITISH DRAMA LEAGUE

FRANCES MACKENZIE

FOXHOLE SCHOOL,
DARTINGTON HALL, ESTATE,
TOTNES,
DEVON.

To Shirley Marshall,
Producer of the Willow Road, Youth Club,
Sheffield.

Dearest Shirley,

I know I promised to write to you every day to tell you what we are doing on this course, because you were so disappointed at not being able to come with me, but somehow since it started, 5 days ago, there has not been a moment.

To begin with, this is a lovely place. Right in the country, fields all round, you can see Dartmoor in the distance. There are about 120 students all quartered in Foxhole School; they are people of all ages, but there are a lot of boys and girls about my own age, and a good many younger ones—16 and 17 year olds from youth clubs. I go about mostly with two girls called Pamela and Jean, and a young boy called John Miller. He is from a youth club. He won a prize for his acting in a Youth Drama Festival and the prize was a bursary for this course, awarded by his Local Education Committee. I wish they'd do that at our Youth Festival, don't you? There are quite a lot of foreign students too—several from Jamaïca.

The first day we had auditions—a bit alarming. You have to stand up on the stage in front of all instructors and the other students and say or read a short piece, but it is soon over. I was lucky to get cast for the part of Essex in a play by Clemence Dane called *The Lion and the Unicorn.* Jean Got "Queen Victoria" in a scene from Housman's *Victoria Regina.* John is in *The Masque of Hope.* Pamela is in the producer's group and does not want to act. Six scenes are being performed at the end of the fortnight, related to the theme *Queens of England* ending up with the *Masque of Hope* which was written for the Queen, when she visited Oxford University as Princess Elizabeth. These scenes are all produced by professional producers. The students in the production classes produce scenes too—you would like that—but not for performance, but for pratice under the instructors.

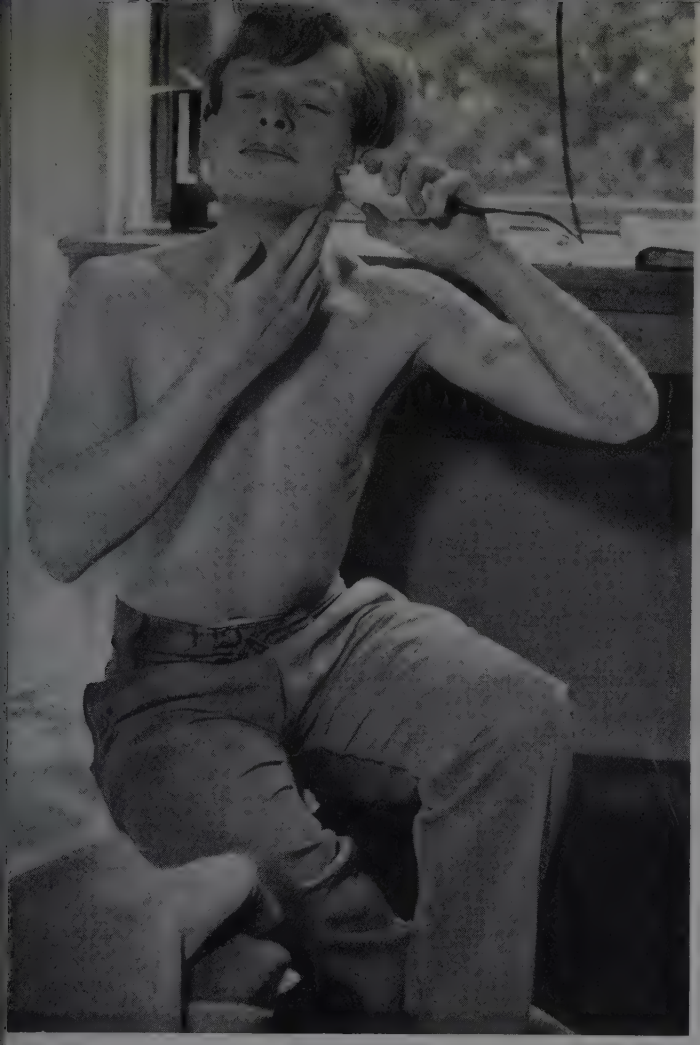
A Shirley Marshall,
metteur en scène du Cercle de Jeunesse.
Wilton Road. Sheffield.

Ma chère Shirley,

Je sais que j'ai promis de t'écrire tous les jours pour te dire ce que nous faisons à ce stage : tu étais si déçue de ne pouvoir m'accompagner ; mais, en somme, depuis que les cours ont commencé, voilà cinq jours, je n'ai plus eu un moment à moi.

Pour commencer, l'endroit est fort beau, en pleine campagne, avec des champs tout à l'entour ; on peut voir Dartmoor dans le lointain. Nous sommes à peu près cent vingt étudiants, tous logés à Foxhole School. Il y en a de tous les âges, mais surtout des garçons et des filles de mon âge, et aussi des plus jeunes, seize ou dix-sept ans, qui viennent des cercles de jeunesse. Je suis souvent avec deux jeunes filles, Pamela et Jean, et un jeune garçon qui s'appelle John Miller. Il a remporté un prix de comédie dans un festival dramatique de jeunes. Ce prix consiste en une bourse pour ce stage, accordé par son comité éducatif local. Je voudrais bien qu'on fasse la même chose à notre festival des jeunes ; ne trouves-tu pas ? Il y a aussi un grand nombre d'étudiants étrangers, plusieurs venant de la Jamaïque.

Le premier jour, nous avons eu des auditions — assez redoutables ! On doit monter sur la scène, devant tous les instructeurs et les étudiants, puis réciter ou lire un court morceau. C'est assez vite passé. J'ai eu la chance d'être désigné pour le rôle d'Essex dans *Le Lion et la Licorne,* de Clemence Dane. Jean doit être la reine Victoria dans un tableau de *Victoria Regina,* de Laurence Housman. John jouera dans *Le Masque de l'Espoir.* Pamela est dans le groupe des metteurs en scène et ne désire pas jouer. Six tableaux seront ainsi représentés à la fin de cette quinzaine, tous sur ce thème : les reines d'Angleterre. *Le Masque de l'Espoir* terminera le spectacle. Ce « masque » a été composé pour la reine, au moment où elle a visité l'Université d'Oxford, quand elle était encore la princesse Elizabeth. Ces tableaux sont tous mis en scène par des professionnels. Les élèves des classes de mise en scène préparent aussi des scènes, mais pas pour cette représentation, seulement à titre d'exercices avec les instructeurs ; tu aurais aimé cela.



1. THE DAY BEGINS ★ LA JOURNÉE COMMENCE

Well, here is my diary for to-day, August 4th.

8.00 a.m.

(Picture 1). Woken up by shouts of the hearty on the law outside—a few energetic souls who join in a voluntary movement class before breakfast. Not for me. But I might as well get up as there's no more hope of any sleep.

8.30 a.m.

Breakfast and plenty of it—John, Pamela, and my lot, keep a place for me if I'm late.

9.00 a.m.

Consult the blackboard for to-day's notices and see where the different classes and rehearsals are being held. (Picture 2.)

9.45 a.m.

Open-air movement class with Mr. Raphael Shelly. We have this every morning. It is strenuous, but good fun. The idea is to give us all sorts of exercises, individually, and also as a group, to make our bodies flexible and expressive, so that when we are acting a part, our bodies will respond to what our imagination tells it to do, and the movements will be right for the character we are creating. The whole hundred of us are in this class together. You get a wonderful feeling being one of such a huge group, all doing the same kind of movement together, and yet each person can do it in his own individual way, but you get a

Eh bien, voici mon programme pour aujourd'hui :

8 heures.

(Photographie 1.) Réveillé par les clameurs de quelques courageux sur la pelouse. Ce sont des types énergiques qui font partie à titre de volontaires d'une classe de « mouvements » avant le petit déjeuner... Très peu pour moi. Mais il vaut mieux que je me lève puisque j'ai perdu tout espoir de dormir.

8 h. 30.

Déjeuner, très copieux. Jean, Pamela et mon groupe gardent une place pour moi si je suis en retard.

9 heures.

Consultation de l'horaire d'aujourd'hui. Je note où les classes et les répétitions auront lieu (photographie 2).

9 h. 45.

Leçon de mouvements en plein air, par M. Raphael Shelly. Elle a lieu tous les matins. C'est fatigant, mais agréable. Le but est de nous donner toutes sortes d'exercices, individuellement et aussi en groupe. Cela doit rendre notre corps flexible et expressif, si bien que lorsque nous jouerons un rôle notre corps répondra à ce que notre imagination lui dira de faire, et les mouvements conviendront aux personnages que nous aurons à créer. Nous sommes une bonne centaine à prendre activement part à ces leçons. C'est une sensation merveilleuse que de faire partie d'un

LOOKING AT THE TIME-TABLES 2.
CONSULTATION DE L'HORAIRE

mass effect as well. When I came here I expected to get a lot of "tips" about technique—how to sit down, how to open a door, how to make gestures, etc., but the instructors don't approve of that. They say that each character must have its own particular technique both of speech and movement. The creation of the character is the important thing. All the instructors keep on saying that we must learn to "create with truth and to express with clarity." Technique is just being able to master our voices and bodies as instruments.

tel groupe. Chacun pourtant peut faire son exercice à sa façon, mais on obtient aussi un effet de masse. Lorsque je suis arrivé j'ai cru qu'on m'enseignerait une série de « trucs » techniques, par exemple : comment s'asseoir, comment ouvrir une porte, comment faire tel ou tel geste, etc. Mais nos instructeurs n'approuvent pas cela. Ils disent que chaque personnage doit avoir sa façon à lui de parler et de se mouvoir. La création du personnage est ce qui importe. Les instructeurs nous répètent que nous devons apprendre à créer avec vérité et à nous exprimer avec clarté. La

3. A REHEARSAL IN FULL DRESS ★ RÉPÉTITION EN COSTUME

11.30-1.00.

(Picture 3.) Rehearsal class for me. I know my lines now, and we rehearsed my love scene with "Queen Elizabeth." She is a very experienced actress from South Africa, and it is a great help to act with her. She tells me she can't play a scene with me unless I will look at her—into her eyes—and keep still. At first I found this rather embarrassing, but I've got used to it, now. Mr. Thomas, our producer, is very patient, but very particular. He won't let anything pass until we have got it right. He certainly tore stripes off me when I was late for rehearsal last night. I have never seen him so angry. I'd taken Pamela to Torquay on the bike, and we had a puncture. Mr. Thomas said that "absenteeism" at rehearsals was the curse of all amateur drama, especially in youth clubs, and if I did it again, I'd be sacked. You might try that one on the club next season, Shirley, I'd love to see you sacking Jim Stevens!

It is grand to be working under a professional (that doesn't mean that I didn't enjoy working under you, but you'll understand that this is different).

The production classes go on at the same time as rehearsals and

technique n'est que la maîtrise du corps et de la voix en tant qu'instruments.

11 h. 30-13 heures.

(Photographie 3) : répétition pour moi. Je connais mon texte à présent et nous répétons ma scène d'amour avec la « reine Elizabeth ». C'est une actrice fort expérimentée, qui vient de l'Afrique du Sud, et cela me facilite les choses de jouer avec elle. Elle me dit qu'elle ne peut pas jouer la scène si je ne la regarde pas dans les yeux et si je ne demeure pas immobile. D'abord j'ai trouvé cela plutôt embarrassant, mais je m'y suis habitué. M. Thomas, notre metteur en scène, est très patient, mais assez difficile. Il ne laisse rien passer avant que tout soit tout à fait au point. Il m'a terriblement attrapé parce que je suis arrivé en retard à la répétition hier soir. Je ne l'ai jamais vu si fâché. J'avais emmené Pamela à Torkay. Nous étions à bicyclette et un pneu a crevé. M. Thomas m'a dit que l'absentéisme aux répétitions était le fléau du théâtre d'amateurs, surtout dans les cercles de jeunesse. Si ça recommence, il a menacé de me renvoyer, tout simplement. Tu pourrais essayer cela au cercle, la saison prochaine,

are for production students only. I am interested in production but like acting better, so I decided to join the actor's course. The lecturer on production (which was for all the students) told us that you can't be a producer unless you know something about acting and what it feels like to be an actor. So I am doing the right thing.

In the production classes, each student produces a very short scene, which he has prepared beforehand, and the instructor-producer criticizes him in his way of interpreting the play, his planning of grouping and movements, and his coaching of the actors. Some of the students are pretty good producers, but others have not a clue and need a lot of help from the instructors. There was a demonstration on "Grouping and the Stage Picture" the other night but it doesn't seem to have sunk into some of these students. You could make rings round them. I know you would have wanted to be in the production course. It is a pity that the acting and the producing classes have to be simultaneous, as I should like to have attended both, and also some of the technical courses. But you can't fit everything in, in a fortnight. They are working on scenes from Shakespeare under Mr. Michael MacOwan.

We tried wearing our costumes at this morning's rehearsal. I don't look too bad in mine. Mr. Newman is going to teach me to put on a crêpé hair beard. (Picture 4.) The Principal of the course came and watched the rehearsal. She told me afterwards that I did not move or stand well in Elizabethan costume, and that when wearing tights I should stand with my feet apart and my knees turned out. Perhaps I had better attend the class in Period Movement after all. I had intended to skip that, and take Jean for a little spin on the bike.

Shirley. Je voudrais tant que tu flanques Jim Stevens à la porte !

C'est fameux de travailler avec un professionnel (ce qui ne veut pas dire que je n'aime pas à travailler avec toi, mais tu comprends que c'est différent).

Les cours de mise en scène ont lieu en même temps que les répétitions et ne sont accessibles qu'à ceux qui étudient la mise en scène. La mise en scène m'intéresse, mais j'aime mieux jouer. C'est pourquoi j'ai décidé de suivre les cours pour acteurs. Le professeur de mise en scène (qui parlait pour tous les étudiants) nous a dit qu'on ne pouvait devenir metteur en scène sans savoir quelque chose du métier d'acteur et de ce que l'acteur éprouve. Je crois que j'ai donc pris le bon parti.

Dans la classe de mise en scène chacun monte un court fragment qu'il a préparé et l'instructeur fait les critiques de sa façon de comprendre la pièce, de grouper les acteurs et de les faire se mouvoir ainsi que de leur donner ses indications. Certains étudiants sont déjà d'assez bons metteurs en scène, mais d'autres n'en ont pas la moindre idée et ont besoin d'être fort aidés par les instructeurs. Il y a eu hier soir une démonstration sur la manière de grouper les acteurs sur scène en « tableaux ». Mais certains étudiants ne semblent pas en avoir tiré grand-chose. Je sais que tu aurais eu grand plaisir à suivre les cours de mise en scène. Il est dommage que les leçons pour acteurs et les autres cours coïncident. J'aurais préféré les suivre tous, ainsi que certains cours de technique. Mais on ne peut tout faire en une quinzaine. Ils travaillent des scènes de Shakespeare sous la direction de Mr. Michael MacOwan.

Nous avons fait l'essai de nos costumes à la répétition de ce matin. Le mien ne me va pas trop mal. Mr. Newman va

THE MAKE-UP CLASS ★ COURS DE MAQUILLAGE 4.

5. PLAYTIME ★ RÉCRÉATION

2.15-3.15.

Speech Class. We all had our voices recorded on the tape-machine and played back to us. Miss Oxenford said that the tone of my voice was very pleasant, but that my vowels were flat and I did not articulate clearly. I could hear the flatness of my voice in the recording. I sounded terrible! She said the same about John's articulation, and she warned him not to force his voice, as it had only just broken. She said that producers of youth groups must be very careful not to let people strain their voices. Both boys and girls' voices were easily strained in adolescence, and self-consciousness often made the tone very poor. She gave us breathing exercises, but said that too much fresh technique was not always the best thing for young people. "Concentrate on the *meaning* of what you are saying," she said, "if you want to be *understood* you will probably make yourself heard."

3.30-4.30.

Time for a quick dip in the swimming pool (picture 5) and tea afterwards on the lawn. Tea is a great time for discussion and argument, as one picks up a lot of ideas from the others about the plays they have done. I've heard of several likely plays that might do for our youth club. Do you think we could get them to do "Costume" plays? Several clubs have done Obey's *Noah* and *Tobias and the Angel,* and the costumes are not too difficult. I think *Our Town* would go well. The lecturers all say avoid

m'apprendre à coller une fausse barbe (photographie 4). La directrice du cours est venue et elle a assisté à la répétition. Elle m'a dit, après, que je me tenais et que je marchais mal dans ce costume élisabéthain et que, lorsqu'on porte le maillot, il faut garder les pieds séparés et les genoux bien en dehors. Peut-être ferais-je mieux de suivre la leçon de mouvements classiques. J'avais l'intention de manquer ce cours et de faire une petite promenade à bicyclette avec Jean.

14 h. 15-15 h. 30.

Classe d'élocution. Nous avons eu, tous, nos voix enregistrées et reproduites pour nous. Miss Oxenford a dit que le timbre de ma voix était agréable, mais que mes voyelles étaient plates et que je n'articulais pas clairement. J'ai entendu ma voix. Elle m'a paru terrible. Miss Oxenford a dit la même chose de l'articulation de John et lui a conseillé de ne pas forcer sa voix, parce qu'elle venait de muer. Elle a recommandé aux metteurs en scène des groupes de jeunes de ménager la voix des jeunes acteurs. Les voix de garçon et de fille sont trop souvent tendues dans l'adolescence et la timidité en affecte souvent le ton. Elle nous a fait faire des exercices respiratoires, mais en faisant remarquer que trop de technique n'était pas toujours ce qu'il fallait aux jeunes. « Concentrez-vous sur la signification de ce que vous dites, répétait-elle. Si vous désirez être compris, il y a des chances pour que vous vous fassiez entendre. »

A TAPESTRY WITH THE TUDORS' ARMS FOR ABOUT FIVE SHILLINGS 6.

UNE TAPISSERIE AUX ARMES DES TUDOR QUI N'AURA PAS COUTÉ PLUS DE 5 SHILLINGS

MASK-MAKING ★ FABRICATION D'UN MASQUE 7.

west-end sophisticated comedy, and I don't think we were quite as good as we thought we were in *Blithe Spirit*.

5.30-6.30.

Went to have a look at the Technical course. I wanted Peter to make a four at tennis, but found him lying on his tummy on the grass painting a "tapestry" (picture 6) for our play, and he would not leave it. He has been at it all day. It is just a piece of hessian and he is painting it with aniline dyes. Mr. Melvill, the scenic instructor, helped him to design it. It has the Tudor arms on a dark blue background, and in the stage lighting it looks just like velvet, and the whole thing cost under 5s. Another boy is doing a tapestry screen with a hunting scene.

15 h. 30-16 h. 30.

C'est le moment d'un rapide plongeon dans la piscine (photographie 5) et ensuite le thé sur la pelouse. Le thé est l'heure des discussions et des débats, chacun empruntant aux autres des tas d'idées sur les pièces qu'ils ont jouées. J'ai entendu parler de plusieurs pièces qui pourraient convenir à notre cercle. Crois-tu qu'on pourrait leur faire jouer des pièces à costumes ? Différents cercles ont donné le *Noé,* d'Obey, et *Tobie et l'Ange,* de Bridie. Les costumes ne sont pas trop difficiles. Je pense que *La Petite Ville* pourrait plaire aussi. Les professeurs nous conseillent tous d'éviter les comédies de Boulevard. Je ne crois pas que nous ayons été aussi bons que nous l'avons cru dans *L'Esprit s'amuse.*

8. LIGHTING CLASS ★ CLASSE D'ÉCLAIRAGE

9. THE EVENING LECTURE ON THEORY
THÉORIE DU SOIR

Three more are making a stained glass window, painted on linen, and the light shines throught it. I watched Miss Lambourne teaching them to make masks and helped a bit with one. (Picture 7.) None of the technical group had ever done anything like this before, so it can't be too difficult. Another group was concentrating entirely on lighting, learning about the use of colour and the making of home made floods and "spot lights." (Picture 8.) I think we ought to get Pat Sinclair to go on this technical course next summer. He's very keen on electrics and good with his hands, and he'd be much more use in the shows if he knew something about it from the stage point of view. Anne could go with him and do costumes. By the way, a foreign student from Trinidad, called Carlisle Chang, has done some

17 h. 30-18 h. 30.

Je suis allé jeter un coup d'œil à la section technique. Je voulais demander à Peter de faire le quatrième au tennis, mais je l'ai trouvé à plat ventre dans l'herbe, peignant une « tapisserie » (photographie 6) pour notre pièce, et il a refusé d'abandonner. Il y a travaillé toute la journée. Il emploie des teintures à l'aniline. Mr. Melvill, l'instructeur décorateur, l'a aidé à faire le dessin. Ce sont les armes des Tudor sur fond bleu sombre ; avec l'éclairage de la scène on dirait du velours, et le tout a coûté moins de cinq shillings. Un autre garçon peint une tapisserie représentant une scène de chasse. Trois autres font les vitraux d'une fenêtre, peints sur toile, et la lumière passe au travers. J'ai regardé comment miss Lambourne leur apprend à faire des masques. J'ai travaillé un peu à l'un d'entre eux (photographie 7). Certains du groupe technique étudient uniquement les questions d'éclairage ; on leur montre comment employer les couleurs et aussi comment on parvient à construire soi-même des rampes et des projecteurs (photographie 8). Je crois que nous devrons décider Pat Sinclair à suivre ce cours l'été prochain. Il s'intéresse fort à l'électricité et il est adroit. Il nous aiderait beaucoup mieux pour nos spectacles s'il connaissait ces choses du point de vue du théâtre. Anne pourrait l'accompagner et travailler aux costumes. A propos, un étudiant venant de Trinidad, qui s'appelle Carlisle Chang, a fait de magnifiques dessins de costumes. Ils seront employés pour *Le Masque de l'Espoir.*

19 heures.

Souper. La nourriture est bonne mais on n'a pas le temps de s'en délecter.

19 h. 45.

Cours sur le théâtre dans les cercles de jeunes (photographie 9). J'ai assisté à la séance surtout pour toi. Miss Oxenford nous a

IMPROVISATION ON THE THEME OF THE "PIPER" 10.
IMPROVISATION SUR LE THÈME DU « JOUEUR DE FLUTE »

11. THE CLOSING SHOW : The Masque of Hope, *by Nevill Coghill.*
LE SPECTACLE DE CLOTURE : Le Masque de l'Epoir, *de Nevill Coghill.*

wonderful costumes designs during the course, they are to carried out for *The Masque of Hope.*

7.00.

Supper—food good, but there's no time to linger over it.

7.45.

Session on drama in Youth Clubs. (Picture 9.) I attended this mainly for you sake. Miss Oxenford gave us some suggestions about material to use for large numbers, making documentaries, lists of plays, etc., and then we did group improvisations.

We started with a fair and everyone could choose a character to improvise, and then we had to turn it into a fair in the Middle Ages—tumblers, jugglers, dancing bears, beggars, etc. We also did an improvisation on the Pied Piper story. I was the Pied Piper (picture 10). The people on their knees are the rats, and the girl in the foreground is from Jamaica.

9.30.

Finished for the day. Some go down to the village pub for a beer. Others have tea and buns in the common room. Then a good many of us drift over to the assembly hall and dance to the radiogram. The Jamaican girl is teaching us a new American Square-Dance. Well it's been quite a day. Tomorrow there is a free afternoon and most of them are going on a bus outing to Dartmoor. I shall go on the bike with one of the girls. Really I must turn in now, or I'll never wake tomorrow, too sleepy for any more—wish you were here. Good night.

All my love. MICHAEL.

donné quelques idées sur le matériel nécessaire aux troupes nombreuses, faisant de la documentation, établissant des listes de pièces, etc. Et puis nous avons fait de l'improvisation en groupes. Nous avons commencé par représenter une foire ; chacun avait son personnage à improviser. Puis nous avons transporté la foire au moyen âge : des bateleurs, des jongleurs, des ours dansants, des mendiants, etc. Nous avons fait aussi une improvisation sur l'histoire du *Joueur de Flûte* (photographie 10) : c'est moi le joueur de flûte et tous ceux qui sont à genoux sont des rats. La jeune fille au fond vient de la Jamaïque.

21 h. 30.

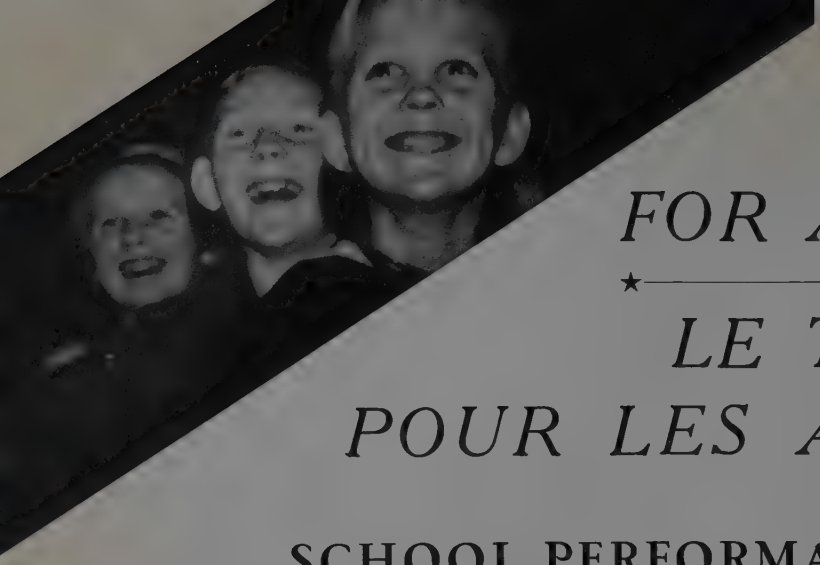
C'est la fin de la journée. Quelques-uns descendent au village prendre un verre. D'autres peuvent avoir du thé et des brioches dans la salle commune. Puis bon nombre d'entre nous vont à la grande salle pour y danser au son de la radio. La jeune fille de la Jamaïque nous enseigne une nouvelle « Square-Dance » américaine. Et voilà une journée bien remplie. Demain nous avons l'après-midi libre et presque tous les élèves vont par l'autobus à Dartmoor. J'irai, moi, à bicyclette avec une des filles. Il faut que je me couche maintenant ou je ne me réveillerai pas à temps demain. J'ai trop sommeil pour en écrire plus. Bien triste que tu ne sois pas ici. Bonne nuit.

Toutes mes amitiés. MICHAEL.

FRANCES MACKENZIE
Principal, Training Department.

The character of the writer of this letter is fictitious, or rather composite, and not to be identified with the young man in the photographs.

N. B. — *L'auteur de cette lettre est fictif ou, plutôt, composite. Il ne faut pas l'identifier avec le jeune homme des photographies.*



Child audience at a show of the Dansk Skolescene. Copenhagen.

Public d'enfants à une représentation de la Dansk Skolescene. Copenhague.

THEATRE FOR ADOLESCENTS

LE THÉATRE POUR LES ADOLESCENTS

SCHOOL PERFORMANCES IN DENMARK

REPRÉSENTATIONS POUR ÉCOLIERS AU DANEMARK

THOMAS P. HEJLE

In conformity with the principles of modern education which recommend active experience, Denmark has in the course of the last twenty years established an ever increasing collaboration between school and theatre. Just as laboratory experiments, excursions and visits to museums enrich the pupil's experience, so school performances give him an acquaintance with dramatic art as it appears upon the stage. This contact with the true poetic and human quality of a play makes him much more able to follow its critical analysis in class. Yet the performances of our "Skolescene" aim not so much at supplementing class work as at awakening poetic sensibility and opening the minds of the young to dramatic art and the ethical values inherent in it.

With this in view, a group of teachers in Copenhagen began, some thirty years ago, a work which has since developed into the Dansk Skolescene. This institution has five sections that are financially independent of each other; the Copenhagen School Theatre, the School Cinema, the Provincial School Theatre, the Amager Cinema, and the School Theatre Youth House.

Subscribers:

The Copenhagen School Theatre caters for two categories of subscribers. The junior group (31,484 subscribers last season) is composed of pupils from eleven to sixteen years. The subscription is seven crowns for three performances, which are given by actors specially engaged for the purpose. Since they are matinées, it is possible to enlist the services of the regular actors of the Copenhagen stage, and particularly those of the Theatre Royal.

The repertory consists of classical and modern works. It includes plays by Holberg, Heiberg, Hertz, Hostrup, Leck Fischer and Kjeld Abell, while universal drama is represented by Shakespeare, Schiller, Molière, Ibsen, Strindberg, Goldsmith, Kleist and Tagore.

The plays are chosen by an education committee and the

Conformément à ce principe de la pédagogie moderne qui recommande l'expérience vécue, le Danemark a vu s'établir, au cours des vingt dernières années, une collaboration croissante entre l'école et le théâtre. De même que travaux de laboratoire, excursions, visites de musées contribuent à enrichir l'expérience des élèves, ainsi l'école leur donne l'occasion de prendre connaissance des œuvres dramatiques telles qu'elles se présentent sur une scène. Cette prise de contact avec la vraie nature poétique et humaine d'une pièce permet aux élèves d'en mieux saisir en classe l'analyse abstraite. Néanmoins, les représentations de notre « Skolescene » ne visent pas tant à compléter un enseignement qu'à provoquer chez les jeunes un éveil poétique et à leur faire « découvrir » l'art, sans oublier les valeurs éthiques qui s'y attachent inévitablement.

Telles sont les données sur lesquelles, voilà bientôt trente ans, quelques éducateurs de Copenhague fondèrent une action qui, par phases successives, aboutit à l'institution de la Dansk Skolescene. Cette institution comprend cinq branches financièrement indépendantes : le Théâtre Scolaire de Copenhague, le Cinéma Scolaire, le Théâtre Scolaire de province, le cinéma Amager, la Maison des Jeunes du Théâtre Scolaire.

Deux catégories d'abonnés. — Le Théâtre Scolaire de Copenhague s'adresse à deux groupes d'abonnés.

Le groupe des plus jeunes (31.484 abonnés au cours de la saison dernière) se compose d'élèves de onze à seize ans. L'abonnement s'élève à sept couronnes pour trois représentations. Celles-ci sont données avec le concours d'acteurs engagés pour la circonstance. Comme elles ont lieu l'après-midi, il est possible d'employer les acteurs réguliers des différents théâtres de Copenhague, et notamment du Théâtre Royal.

Le répertoire comporte des spectacles classiques et modernes. Parmi les auteurs danois représentés, citons : Holberg, Heiberg, Hertz, Hostrup, Leck Fischer et Kjeld Abell, tandis que la littérature universelle est représentée par Shakespeare, Schiller, Molière, Ibsen, Strindberg, Goldsmith, Kleist et Tagore.

Le répertoire est choisi par un comité d'éducateurs et les statuts

A DANISH ILLUSTRATION

DANSK SKOLESCENE

UN EXEMPLE DANOIS

★

Phot. Petersen.

Above : Erasmus Montanus, *by Ludvig Holberg. Dansk Skolescene. Copenhagen.*

Ci-dessus : Erasmus Montanus, *de Ludvig Holberg. Dansk Skolescene. Copenhague.*

★

Opposite : *Preben Neergard in* Les Fourberies de Scapin *(The Tricks of Scapin), by Moliere. Dansk Skolescene. Copenhagen.*

Ci-contre : *Preben Neergard dans* Les Fourberies de Scapin, *de Molière. Dansk Skolescene. Copenhague.*

Activ-Foto.

Above : *Bjarne Forchhammer and Olaf Ussing in* Oliver Twist, *by Charles Dickens. Dansk Skolescene. Copenhagen.*

Ci-dessus : *Bjarne Forchhammer et Olaf Ussing dans* Oliver Twist, *de Charles Dickens. Dansk. Skolescene. Copenhague.*

statute provides that no performance shall be given for children until the committee has attended a first performance and granted its approval. The critics are also present at this showing. Performances are given between 4.30 and 7 o'clock. The children are grouped by schools though they change places for each performance. The Skolescene numbers the seats and distributes them to the schools. The pupils are accompanied by their teachers, who receive one free seat for every 25 subscribers.

For each matinée a responsible person is appointed to see that the opening of the performance, which is of such decisive importance to its smooth progress, is not marred by any incident. This person takes care that the curtain is not rung up until complete silence has been established in the auditorium. When necessary they give a brief introduction, but this is seldom called for, because a week before the performance each child receives with his ticket a résumé which, without betraying the story, provides all the information required for understanding the play.

The cloakrooms are managed by some of the children themselves, who come to the theatre half an hour before the performance and are the last to leave. Each school appoints one of these voluntary attendants who are rewarded with a free ticket. The job is much coveted by children of all classes, for it gives the right not only to free seats, but to the best ones in the house.

The senior age group (6,181 subscribers last season) is composed of college boys of the three upper forms, who each season attend a performance at the Theatre Royal for 1 crown 75, this modest price having been fixed by agreement between the Skolescene and the Theatre Royal.

Apart from this, agreements between the Skolescene and the principal private theatres of Copenhagen permit subscribers of the senior group to obtain seats for a whole series of plays designated by the education committee, at approximately a third of the usual price.

This arrangement only applies when the theatres have seats to spare, but hitherto the Skolescene has been lucky enough to dispose of some seats every day. The older pupils are entitled to attend some of the plays produced for the benefit of their juniors, but the principal remains that, as they grow up, young people should mix with the adult public and enjoy the best plays in their company.

Agreement between the Theatre Royal and the three Municipalities of Copenhagen :

Passed in 1934, this agreement provides that the municipalities shall purchase 50,000 tickets every year—a number which the Theatre Royal had at that time no prospect of selling—at a cost of two crowns each. These tickets are reserved for the pupils of adult evening schools, and of complementary technical and commercial courses. The Skolescene was invited to implement this agreement, for its knowledge of the degree of maturity of each group of students, and of their literary and musical attainments, enables it to choose for each the performances from which they will derive most profit.

Administration of the Skolescene:

The finances are governed by a managing committee of six members, one of whom is appointed by the Minister of Education and four by the three different municipalities of Copenhagen.

The educational and artistic policy is entrusted to a committee of fifteen members chosen by the management of the Teachers' Associations. This committee elects its own president, the present

stipulent qu'aucun spectacle ne sera représenté aux enfants avant que ledit comité n'ait assisté à la répétition générale et donné son accord. A cette générale assistent également les critiques.

La représentation a lieu l'après-midi entre 16 h. 30 et 19 heures. Les enfants sont groupés par école, mais changent de place à chaque représentation. C'est la Skolescene qui numérote les places et les envoie aux écoles.

Les enfants sont accompagnés de leurs professeurs, qui disposent d'une place gratuite par vingt-cinq abonnés. Pour chaque représentation est désigné un responsable dont la mission est de veiller à ce que le début du spectacle, qui est d'une importance si décisive pour le déroulement heureux de la représentation, ne soit troublé par aucun incident. Cette personne prend soin que le rideau ne se lève qu'au moment où la salle est devenue absolument silencieuse. En cas de besoin, elle présente brièvement le spectacle ; le cas est peu fréquent, car huit jours avant le spectacle chaque élève a reçu en même temps que son billet un exposé qui, sans rien trahir de l'intrigue, expose les notions nécessaires à la compréhension de la pièce.

Dans les vestiaires, les enfants sont servis par certains de leurs camarades qui viennent au théâtre une demi-heure avant la représentation et quittent le théâtre les derniers. Chaque école désigne un de ces employés de vestiaire bénévoles, lesquels reçoivent un abonnement gratuit ; cette fonction est très recherchée par les enfants de tous les milieux, car elle donne droit non seulement à l'abonnement gratuit, mais aux meilleures places du théâtre.

Le groupe des plus âgés (6.181 abonnés au cours de la saison dernière) se compose des lycéens des trois classes supérieures. Ces jeunes gens assistent chaque saison à une représentation du Théâtre Royal, pour une couronne soixante-quinze ; ce prix modique a été fixé à la suite d'un accord passé entre la Skolescene et le Théâtre Royal.

En outre, grâce aux accords passés entre la Skolescene et les principaux théâtres privés de Copenhague, ces abonnés du groupe aîné peuvent obtenir, à peu près au tiers du prix normal, des places pour toute une série de spectacles désignés par le Comité du répertoire.

Cet arrangement n'est applicable que dans la mesure où les théâtres trouvent avantage à soustraire des billets à la vente normale ; toutefois, la chance veut que jusqu'ici la Skolescene ait disposé chaque jour d'un certain nombre de billets. Enfin, le groupe des aînés peut assister à certaines des représentations inscrites au programme des cadets ; mais le principe reste qu'en grandissant les jeunes gens doivent être mêlés au public ordinaire et assister avec lui aux meilleures représentations.

Convention entre le Théâtre Royal et les trois municipalités de Copenhague. — Pris en 1934, cet accord prévoit que les municipalités s'engagent à acheter chaque année 50.000 billets — places qu'en ce temps-là le Théâtre Royal ne comptait pas vendre — au prix de deux couronnes par billet. Ces billets ne peuvent être utilisés que par les élèves des cours complémentaires (techniques, commerciaux, etc.) et par les élèves des écoles du soir pour adultes.

La mise en application de cet accord a été confiée aux bureaux de la Skolescene, qui, profitant de leur connaissance du degré de maturité des différents groupes d'élèves et de leur formation littéraire et musicale, s'occupent de la distribution des billets en veillant à ce que les jeunes gens assistent aux représentations dont ils peuvent le mieux profiter.

Administration de la Skolescene. — Les finances sont gérées par un comité directeur de six membres, dont l'un est désigné par le ministère de l'Instruction publique et quatre, par les trois municipalités de Copenhague.

L'orientation pédagogique et artistique est confiée à un comité de quinze membres choisis par les directions des associations de professeurs ; le comité, à son tour, élit son président ; actuellement, c'est M. Thorkild Roose, metteur en scène et acteur au Théâtre Royal. Rappelons que ce comité choisit les pièces et prend la responsabilité de la qualité artistique des représentations.

A BRITISH ILLUSTRATION
THE YOUNG VIC
UN EXEMPLE BRITANNIQUE

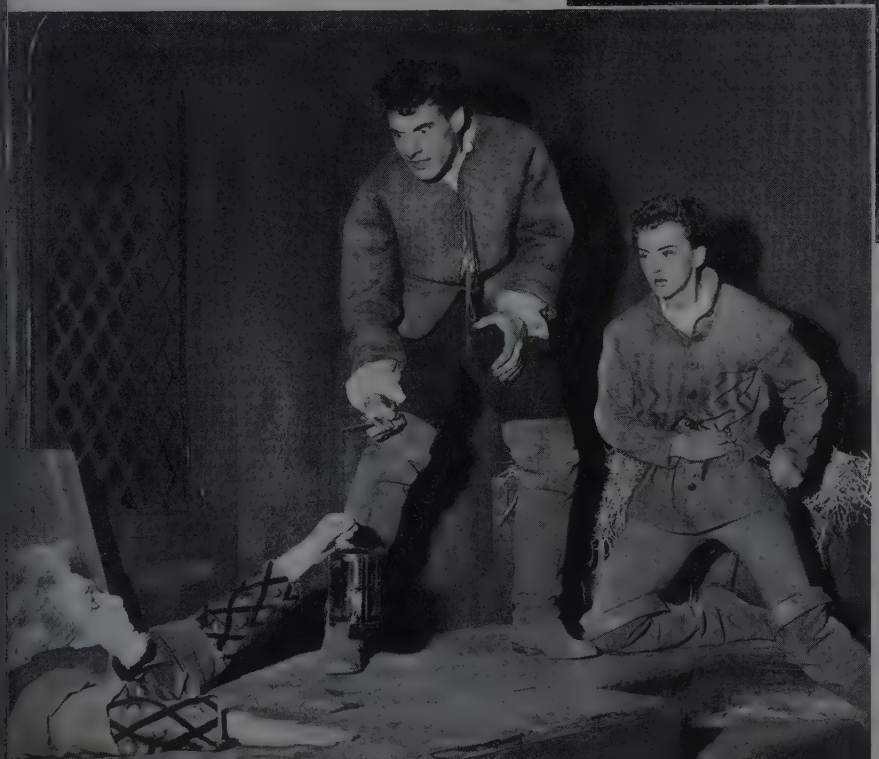
osite : A Midsummer Night's Dream, *by* *espeare. Produced by George Devine. Décors by* *Motley. Young Vic Company, London. 1949.*

★

w : The Knight of the Burning Pestle, *by Beaumont* *Fletcher. Produced by George Devine. Décors by* *enne Kernot. Young Vic Company, London. 1950.*

essous : Le Chevalier au Pilon ardent, *de Beaumont* *Fletcher. Mise en scène de George Devine. Décor de* *enne Kernot. Young Vic Company, Londres. 1950.*

Phot. John Vickers.



Phot. Particam.

Ci-dessus : Le Songe d'une nuit d'été, *de Shakespeare. Mise en scène de George Devine. Décor de Motley. Young Vic Company, Londres. 1949.*

★

Opposite : The Black Arrow, *by Blatchley, adapted from Stevenson. Produced by Michel Saint-Denis. Décors by Joseph Carl. Young Vic Company, London. 1950.*

Ci-contre : La Flèche Noire, *par Blatchley d'après Stevenson. Mise en scène de Michel Saint-Denis. Décor de Joseph Carl. Young Vic Company, Londres. 1950.*

Phot. Konig.

one being M. Thorkild Roose, actor and producer at the Theatre Royal. We repeat that this committee selects the plays and is responsible for the artistic quality of the performances.

Representatives in Schools:

In each school the Skolescene is represented by one or two associates usually recruited among the teaching staff, whose duties are to collect names and subscriptions, to distribute the tickets for each performance, to accompany the children and select among them willing and suitable attendants for the cloakrooms. These associates are not remunerated but have free entry to all the theatres which collaborate with the Skolescene.

Funds:

At first it was hoped that the children's subscriptions would cover not only the running costs but also a deficit of 70,000 crowns incurred during the early years. The municipalities have ended, however, by granting the Skolescene a subsidy which at present amounts to 20,000 crowns. But, because of the constant rise in prices, the subscriptions and subsidy between them still barely cover the actual costs of production. Administrative costs are borne by profits of the Amager Cinema.

The following is a resumé of how the four other sections of this institution work.

The School Cinema (not to be confused with the Amager Cinema), to put it shortly, applies the principles of the School Theatre in the domain of films. Cinema performances are made available by subscription in precisely the same way as plays, except that subscribers are divided into three groups. The first (10 to 11 years) sees three films a year, while the two senior groups (11 to 16 and the upper forms) see four films. Last season these three groups numbered respectively 8,376, 26,332 and 2,453 subscribers.

Performances for groups I and II take place on weekday afternoons in eleven different cinemas dotted all over the capital so that children generally attend their local cinema.

School Theatre in the Provinces: Apart from performances in the capital the Skolescene organizes tours in other parts of the country, the organization of which is substantially the same as for Copenhagen.

The Amager Cinema: In 1938 the Skolescene obtained permission to exploit a cinema near a main thoroughfare, which in the course of the first few years realized considerable profits, during which time the Skolescene was able to pay its way without subsidy. Since then the general instability of the economic situation has obliged the Skolescene to draw on its reserves, and it would never have survived without its revenues from the Amager Cinema.

The School Theatre Youth House: Thanks to the profits of the Amager Cinema, and to state and municipal subsidies, the Skolescene was able in 1947 to purchase a building for its permanent premises.

A coffee room and bar opens on the street, and closely resembles all the cafés of the town. It draws the young, from 14 to 18, who, having left school, tend to wander through the streets in search of amusement. Here they come and go freely but have at their disposal a variety of clubs (from the theatre to the ping-pong club) in the running of which they are invited to share, with the object of enticing them away from more dubious entertainment.

Représentants dans les écoles. — Dans chaque école, la Skolescene est représentée par un ou deux hommes de confiance, en général des professeurs. Leur mission consiste à recueillir les inscriptions, à encaisser la cotisation, à distribuer les billets pour chaque représentation, à assurer la surveillance des élèves et, enfin, à choisir parmi les élèves ceux qui ont envie et sont capables de s'occuper des vestiaires. Ces hommes de confiance ne sont pas rémunérés, mais ils entrent librement dans tous les théâtres qui collaborent avec la Skolescene.

Finances. — Au début, il avait été prévu que la cotisation des enfants couvrirait non seulement les frais d'exploitation, mais aussi l'amortissement d'une somme de 70.000 couronnes représentant le déficit des premières années. Les municipalités ont fini par accorder à la Skolescene une subvention qui s'élève actuellement à 20.000 couronnes.

Cependant, par suite des majorations incessantes des prix, la cotisation des enfants et les subventions municipales ensemble couvrent à peine les frais de représentation proprement dits. Les frais d'administration sont couverts par l'exploitation du cinéma Amager.

Voici, en résumé, comment fonctionnent les quatre autres sections de l'institution :

Le Cinéma Scolaire (qu'il ne faut pas confondre avec le cinéma Amager) est, en peu de mots, l'application au film des principes utilisés par le théâtre scolaire.

Les spectacles cinématographiques y sont accessibles sur abonnement, exactement de la même façon que les spectacles du théâtre ; mais les abonnés sont divisés en trois groupes : le premier groupe, de dix à onze ans, voit chaque année trois films, tandis que le deuxième groupe, élèves de onze à seize ans, et le troisième groupe, élèves des classes supérieures, voient quatre films.

Ces trois groupes comptaient respectivement au cours de la saison écoulée : 8.376, 26.332 et 2.453 abonnés.

Les représentations pour les groupes I et II ont lieu l'après-midi des jours de semaine dans onze cinémas, répartis un peu partout dans la capitale, de sorte que les enfants vont en général au cinéma de leur propre quartier.

Le Théâtre Scolaire de province. — Outre les représentations dans la capitale, le Théâtre Scolaire organise des tournées dans le reste du pays ; l'organisation est à peu près la même que pour Copenhague.

Le Cinéma Amager. — En 1938, la Skolescene obtint l'autorisation d'exploiter un cinéma qui, installé près d'une artère à grand trafic, réalisa en quelques années des bénéfices considérables. Pendant ces années si fructueuses pour l'exploitation cinématographique, la Skolescene fit ses frais sans subvention. Depuis, l'instabilité de la situation économique en général a eu pour résultat que la Skolescene a dû puiser dans ses réserves ; et l'on peut dire sans exagérer qu'elle n'aurait jamais survécu sans les revenus du cinéma Amager.

La Maison des Jeunes du Théâtre Scolaire. — Grâce au capital réalisé par l'exploitation du cinéma Amager et à des subventions de l'Etat et des municipalités, la Skolescene a pu, en 1947, acheter un immeuble et y installer sa maison.

Un café-bar s'ouvre sur la rue, semblable à tous les cafés de la ville. Il attire les jeunes gens de quatorze à dix-huit ans qui, ne fréquentant plus l'école, errent dans les rues en quête d'amusements. Ici, ils entrent et sortent librement, mais la maison leur offre toute une série de clubs (depuis le club des amateurs de théâtre jusqu'au club de ping-pong) à l'administration desquels ils sont invités à participer, avec l'espoir de les garder et de les sauver des attractions faciles qui pourraient les séduire.

THOMAS P. HEJLE

Directeur de la Dansk Skolescene.

WORLD THEATRE

AUSTRALIA

Youth and the Theatre. Two big companies provide plays for children in Australia, the Theatre for Children and the Children's National Theatre.

The Theatre for Children was founded in 1938. Its object was to amuse the public but also to present on the stage some of the problems which children have to face in school or at home.

At first performances were given every Saturday afternoon, in a hall in Sydney that held 250 people; after each performance spectators were free to meet the actors and to talk with them. In 1945 a three week season was organized during which two performances were given daily, one in the morning and one in the afternoon. Clubs of spectators were started which, besides holding discussions on the plays that were performed, arranged dancing and drama classes and visits to cinema, concerts, art galleries and museums. Everything was done to give parents and children active participation in the company. Their suggestions, opinions and reactions were elicited by questionnaires, and duly taken into consideration.

The repertory of the Theatre for Children includes most of the children's classics, both English and foreign, such as *The Emperor's New Clothes*, *The Sleeping Palace*, *Rumpelstilskin*, *Jack and the Beanstalk*, *A Kiss for Cinderella*, *Peter Pan*, *Aladdin*, *The Goose Girl*, *Robin Hood*, *The Frog Prince*. The versions used are generally by Rosemarie Benjamin, founder and director of the company, or else by Mary Gay.

The Children's National Theatre was founded at Mosman, a suburb of Sydney, where a section of the Art Council had just been set up whose secretary Mr. Grant. W. Laver suggested giving performances for children. With support from some of the residents of Mosman a provisional committee was appointed which gave birth to the Mosman Children's Theatre. First of all a ballet performance was organized followed shortly afterwards by a marionnette show. From the start classes were instituted for the children of Mosman and for the third show they were already able to offer a programme of songs, dancing, recitation, and short sketches entitled *Youth Presents*. With the production of *The Forest Ring*, which included adults as well as children success became assured. It was our first long play and opened the way to a much more important stage. More effort than before was put into this production, with a consequent increase in costs. This led to our decision to tour other suburbs with the aim of covering increased expenses.

But although our performances were most popular with the youthful audiences, our committee felt that we had still not found the type of programme that would win children from the films, which were often not suitable for them.

Practically all available plays were of the "fairy tale" type, and we decided that if we wanted something different we would have to write it for ourselves. Eleanor Witcombe, a young resident of Mosman, then joined the company to try her hand at writing plays. In a very short time she submitted *Pirates at the Barn* and we knew we had chosen wisely. Thus opened a new era of entertainment for the children of Australia. Subjects were no longer drawn from fairy tales or time-honoured legends. Instead we took actual events which had taken place in Mosman some hundred years ago, and with which all the children were familiar. Apart from *Pirates at the Barn* (1948) which takes place in a Mosman inn that used to be very isolated and a favourite meeting place for pirates, Eleanor Witcombe wrote *Smugglers, Beware!* which revives a period in the history of Sydney (about *1818*) when shortage of currency led to barter in rum and a consequent outbreak of smuggling which was severely repressed, and *The Bushranger* which is set during the turbulent days of the Great Gold Rush.

All these plays are in a humorous vein attractive to children, and their typically local subjects have a special appeal for Australian children. At all events the Mosman Children's Theatre has found in them a sound basis for expansion. We not only conquered Sydney in 1951 but undertook a vast tour which gave children in the remotest provinces their first contact with real theatre and won the support of the Ministry of Education. The company is now composed of professional actors and has assisted in the creation of a whole series of sister companies, so that it has now really earned the title of Children's National Theatre.

★

AUSTRIA

The crisis of the Viennese theatres is at last over, and all of them have resumed activity with uncommon brilliance. Each one of the big first nights at the Burgtheater and its dependancy the Akademietheater were crowned with well deserved success. Tchekov's *Seagull* with Käte Gold, was produced by Berthold Viertel, who surpassed himself still further in the production of *Herbert Engelmann*, Hauptmann's posthumous play adapted by Carl Zuckmayer. *Before Sunrise* another Hauptmann played to packed houses thanks to the uncomparable acting of Werner Krauss, equally brilliant in Joseph Gielen's production of *Wallenstein*. M. Meinrad amazed us once again in Nestroy's comedy, *The Dyer and his Twin Brother*. An excellent *Peer Gynt*, produced by Lindtberg and a very moving performance of Eliot's *Murder in the Cathedral* presented by Gielen in the University Church square.

Outstanding productions at the Volkstheater were John Patrick's *Curious Savage*, Shaw's *Arms and the Man*,

Werfel's *Juarez and Maximilian* and above all *Jupiter and Io*, a comedy by young Raymund Berger, who had already attracted attention with his *Contemporaries* and *Ballad of the Naked man*. His new play relates the old legend to the problems of modern married life.

Other young authors, no less gifted, are: Harald Zusanek *(The Road to Cavarcere)* Rudolf Bayr *(Sappho and Alcea)* and H.-F. Kühnelt whose *Make-up* is now playing at the Parkring Theatre. It is the story of an actor who, while playing the part of a Chinese general, looses his personality as well as his face. The Parkring is a small experimental theatre which deserves special mention; not only is the acting excellent but the company themselves execute all the technical jobs connected with the smooth running of a theatre. We were able to enjoy there *Tartuffe* in modern dress, *God's Utopia* by Stefan Andres, an analysis of religious conflict in the Spanish Republican War, and *The Depths of Mr. Gerstenberger* a comedy by Axel von Ambesser concerning the battle of Good and Evil.

All praise of the Vienna Opera House would be superfluous and vain. Whether they give Strauss or Mozart, *The Mastersingers* or the *Barbier of Seville* it is always miraculous. But it is the same for modern works as was seen in Paris, where Stravinsky described the flawless Viennese performance of *Wozzeck* as one of the most moving evenings of his life. It would be interesting to have his opinion on the fascinating Viennese production of his own *Rake's Progress*.

HANNS WINTER.

★

BRAZIL

Youth and the Theatre. The Pestalozzi Society must be given the credit for introducing drama into Brazilian schools. Directed by Mme Hélène Antipoff, this society specializes in the education of exceptional children (who are either above or below the general level). Each year it organizes two courses of a month's duration on Infantile and Popular Recreation, for the benefit of the teachers, social workers and so forth.

Courses in marionette playing were organized for the benefit of rural teachers, under the auspices of the National Theatre Service and very well attended. (Between 70 and 150 students for each course.)

Another sign of the interest aroused by youth theatre in Brazil is the forthcoming publication in Sâo Paulo of Olga Obry's book, *Dramatic Activity in Schools*.

Well-known writers and artists do not grudge their help over these dramatic activities for the young and every month the Pestalozzi Society's experimental theatre gives two productions for children. The Tatu group of marionette players has a repertory which includes besides fairy tales in pantomime, such works as Lorca's *Game of the Lieutenant-Colonel*, Shakespeare's *Tempest*, Pushkin's *Don Juan* and *La Farce de Maître Pathelin* as well as plays by Gil Vicente, a Portuguese writer of the XVIth century, and plays based on Brazilian folklore like Cecilia Meirelles's *Nau Catarineta*.

In recent years marionette companies have sprung up all over Brazil and numerous indeed are the nursery and primary schools which boast a little theatre of dolls. In secondary education the situation is not so good, but the newly-founded Brazilian Institute of Educational Theatre means to remedy this relative deficiency.

OLGA OBRY.

★

CZECHO-SLOVAKIA

Youth and the Theatre. In the big towns of Czecho-Slovakia certain theatres have regular children's programme. They are professional theatres intended for young people between the ages of 6 and 18, in which mixed companies of adult and child actors give a repertory of folklore drama, as well as Soviet and Czech plays dealing with the problems of the new youth. They produced for example *A True Story* by the Russian Aligerova, which represents the martyrdom of a Russian girl by the nazis, *The Mother* adapted from Gorki's play, and *The Mountain of Sparrows* by Simukov, a play about Soviet students.

Every regional theatre gives children's performances to which all school children are taken. The Children's Clubs, where youngsters under twelve find all their needs from sweets to coloured films, also provide theatres. The programme is mainly composed of plays in which animals wage the battle between Good and Evil. These theatres are state subsidised like all the others.

There are also amateur youth theatres, most of which are affiliated to the C. S. M. (Czecho Slovak Youth Movement). The actors are young people of about eighteen who play for the benefit of their contemporaries. Their programme often consists of gay, alert and satirical little reviews, the themes and execution of which are discussed with the audience in the course of rehearsal.

PIERRE.

★

FINLAND

Youth and the Theatre. There is hardly a Finlander who has not once in his life set foot upon the stage, for amateur activity is widespread in our country. The trade unions alone possess not only flourishing professional theatres but seventy-three theatres for their amateurs, which the directors of the more important factories support to the point of endowing them with modern equipment of which many professional companies would be envious.

This useful form of a mental therapy is practised by people of every age, and the young naturally benefit by it. At the present time 2,390 youth clubs that act plays are known to exist. Most of them are in the country far removed from any cultural centre, and they achieve about 1,000 performances in the course of the year.

Schools are not content with organizing performances. They go in for dramatic competitions, sometimes on a national scale; and frequently exchange performances with other schools.

Needless to say most of the professional theatres organize performances for children, especially at Christmas.

More rarely, the young people, under eighteen are made to act with the grown ups: the popular Theatre in Helsinki can boast experiments of this sort, and the Municipal Theatre of Turku can do so even more, for their children's theatre achieves an unusually high artistic standard. It has between sixty and eighty members under the age of eighteen. Their director, Madame Hämeranta, has obtained astounding results and their renown has passed beyond the bounds of Finland.

We have even a "classical" author of children's plays: Zacharias Topelius (*1818-1898*) whose success has never been equalled. Plays for adolescents are less numerous. Our most remarkable author in this line is still the uncomparable Olli (Vaïno Nuorteva) whose classical parodies and school plays, often of a satirical nature, continue in undiminished favour.

Toini Havu.

Drama. The 1951-1952 season was extremely brilliant and animated. The most remarkable of the new Finnish plays was *Kunnioittaen* (Expression of highest esteem) by Ensio Rislakki, a satire on electioneering. Another unqualified success was Hella Wuolijoki's peasant play *Niskavuoren Heta* (Heta, the daughter of Niskavuori) which is written in narrative form and constitutes the fourth part of a series. Attention has been drawn to the Swedish-speaking theatre by the works of Walentin Chorell who reveals himself a dramatist of promise.

The Workers' Theatres of Tampere and Helsinki have each celebrated their fiftieth anniversary. In Helsinki the corner stone of a pocket theatre was laid during the celebrations to commemorate the building of the National Theatre fifty years ago.

The "Days of Drama" which each year gather the theatre world of Finland together were held this year at Tampere. In the course of them the Central Union of Finnish Dramatic Organizations celebrated its tenth anniversary. It has an important programme of activities to its credit, as has also the Union of Finnish Stages, which is now thirty years old.

In the spring of 1951 the Comédie Française had delighted the public of Helsinki at the National Theatre. This season the great event there was the Old Vic's production of *King Lear* at the Swedish Theatre which was also received with unanimous applause.

One of the finest achievements of the year was *L'Augellino Belverde* by Carlo Gozzi at the National Theatre, magnificently presented by the Danish producer Sam Besekow, with settings by another dane, Levin, and music by Heikki Aaltoila.

The great Norwegian actress Tore Segelcke played Norah in Ibsen's *Doll's House* at the National Theatre, with sensational success, but Aristophanes' *Clouds* at the same theatre was only moderately successful.

The Finnish Opera Company's tour in Scandinavia took them to Oslo, Stockholm and Copenhagen. They performed in particular our national opera *Pohjalaisia* by Mardetoja with signal success.

Professor Eino Kalima, transcending the linguistic frontiers of Finland, was welcomed at the Swedish Theatre in Helsinki where he produced Gogol's *Government Inspector*, and at the Municipal Theatre of Lahti and the Russian Theatre Studio in Helsinki where he produced *Uncle Vanya*. These undertakings were crowned with such success that he was invited to carry out a Tchekov programme in several Scandinavian countries. A Tchekov tradition has been created in Finland, like the one built up by Stanislavski. The Municipal Theatre of Turku gave *The Cherry Orchard*.

Other plays performed were *Trees die on their feet* by the Spaniard Casona; *Ardèle*, *Eurydice*, *La Sauvage* and *Medea* by Anouilh, who is much appreciated in Finland. Also *Carrousel* by the Norwegian Brinchman, *Viisi Vekkulia* (Five good Companions) a vaudeville by Agapetus, *L'Inconnue d'Arras* by Salacrou and *Anne of the Thousand Days* by Maxwell Anderson. All these plays had exceptional runs.

Plays like *Mourning Becomes Electra* by Eugene O'Neill (Popular Theatre, Helsinki and Workers' Theatre, Tampere), *72, rue Lepic* by Gehr, *The Tree wants to bloom* by Mälk, *Frit Valg* (Free choice) by Soya, the Danish dramatist, all won a success of distinction.

Lively controversy was provoked by unconventional performances of Racine's *Britannicus* and Ibsen's *Ghosts* at the Intimate Theatre in Helsinki, a new experimental stage founded by Mauno Manninen. A Company from the Municipal Theatre of Turku made a brilliant tour, extended to Gothenberg, with Schildt's *Executioner*. The Workers' Theatre of Finland, which has more than once incurred public criticism, lost its director in the spring. His successor is Urpo Lauri of the Radio Theatre, who presents a bold programme and seeks for it an individual style.

Other productions at the Swedish Theatre in Helsinki were *Cosi e se vi pare* (Pirandello), *Colombe* (Anouilh), which was only a fair success, *An Idealist* (Kaj Munk) a remarkable artistic success and *Dance for three soloists* (Martin Söderhjelm, a Finnish author.) The best production of the Swedish Theatre in Tampere was Roussin's *Bobosse.* The Theatre of Tampere were sole producers for the whole country of Marcel Aymé's *Clérambard* and Jacques Duval's *Ce soir à Samarcande.*

Toini Havu.

★

FRANCE

Drama. During the latter part of the 1951-1952 season we had on the comedy side *Le Père de Mademoiselle* by Roger Ferdinand, *La Feuille de Vigne* by Jean Bernard-Luc and *La Grande Roue* by Guillaume Hanoteau; and on the drama side *Le Dialogue des Carmélites* by Georges Bernanos, *Beau Sang* by Jules Roy, *On ne voit pas les Cœurs* by André Chamson and *La Résurrection des Corps* by Loys Masson.

Notable events were the installation of the National Popular Theatre directed by Jean Vilar at the Palais de Chaillot, and the opening of the Théâtre de Babylone, directed by a syndicate of producer, actors, scene designer and composer. If Jean Vilar's production of Molière's *L'Avare* at the Palais de Chaillot and that of *Nuclea* a dramatic poem by the young Henri Pichette, produced by Gerald Philip, seemed open to criticism, they nevertheless represented a remarkable attempt to adapt this enormous auditorium for drama.

The Théâtre de Babylone proposes to become an experimental theatre, with late afternoon and evening performances and an alternating repertory of drama, opera and ballet made possible by a judicious planning of the stage.

Pirandello was applauded there and likewise at the Salle Luxembourg with *Six Characters in search of an Author* (on this occasion Maria Casarès appeared for the first time on our national stage). The Salle Richelieu presented Sophocles' *Œdipus Rex* (French text by Thierry Maulnier, production by Julien Bertheau, with Jean Yonnel, décor by Wakhevitch) and fragments of Aristophanes' *Clouds* produced by M. S. Carandinos of the National Theatre in Athens. Meanwhile part of the company of the Comédie-Française carried out a long tour in South America.

At the same time the Piccolo Theatre of Milan presented *Harlequin, the Servant of two Masters* by Goldoni, and the National Theatre of Belgium gave Arthur Miller's *Death of a Salesman.*

Mention must also be made of *Sur la Terre comme au Ciel* by the Austrian writer F. Hochwälder, produced with great success by Jean Mercure, *Le Village des Miracles* by the Belgian G. M. Martens, produced by Maurice Jacquemont, *Un Dieu a dormi dans la Maison* by the Brazilian G. Figuereido and Marlowe's *Dr. Faustus* in a lively presentation by Jean Le Poulain.

Nor must we forget the stage adaptations of Tolstoi's *Anna Karenina* by Raymond Rouleau, Fanny Hurst's *Back Street* by Michel Dulud, of Dostoyevsky's *Eternal Husband* by J. Mauclair, of Laclos' *Liaisons Dangereuses* by Paul Achard and Francis Carco's *Jésus-la Caille* by F. Dard.

PAUL-LOUIS MIGNON.

Opéra. This year Paris, like Florence has enjoyed 'a musical May'. Thanks to the Vienna State Opera we were able to hear, with a quarter of a century's delay, an almost perfect performance of *Wozzeck* by Alban Berg, a strange disturbing work which with Debussy's *Pelléas and Mélisande*, will mark a date in the operatic history of our time. (Conductor Karl Boehm, producer Oscar Fritz Schuh, principal interpreters, Josef Hermann and Christl Goltz).

Covent Garden made a point of offering us, in the very year of its creation, Benjamin Britten's fifth opera *Billy Budd.* It was disappointing, for though at times one seemed to discover in this talented young composer the qualities of his *Peter Grimes*, they appeared fragmentary and more systematic than really inspired. It must be granted that Britten tackled a pitilessly static libretto. The production was a traditional one by Basil Coleman with sober settings by John Piper. The part of Billy was interpreted by a first class artist, Theodore Uppman.

A very funny production was that of *Four Saints in three Acts*, a medley of Negro spirituals and music-hall review, admirably sung by a darkie company. No plot : a series of scenes with no apparent link, strung on an absolutely insignificant score by Virgil Thomson, the eminent critic of the Herald Tribune.

The only real creation was a short work by Vittorio Rietti, drawn from Garcia Lorca's *Don Perlimplin.* This little work revealed unquestionable musical qualities, and skilful, vocal writing but it was so nearly allied in style to the old opera-bouffe that it really offered nothing new. It had the advantage of an excellent interpretation by Maria Moralès and Raimondo Torres, but on the other hand no harmony had been secured between the libretto, score and scenery and an unfortunate lack of unity was the result.

Thirsting for something new, Jean Cocteau set Stravinsky's *Œdipus Rex* in pictures. some of these tableaux vivants, which were a curious mixture of Japanese Nô play and nightmare mythology, had a certain tragic grandeur.

The Opéra Comique gave a revival of Verdi's *Falstaff* which on the whole was rather dull, both as regards production and décor. The vocal interpretation was adequate but lacked style. M. Musy is an able singer and an actor of experience but he vulgarized the title-part excessively. He ceased to be Sir John Falstaff and became a commoner with the manners of a boor.

ANDRÉ BOLL.

★——————★

GERMANY

The most recent German plays show a common preoccupation with the vexed questions of the day and a common desire to represent the times.

Perspektiven (Perspectives), by Joachim Tettenborn, in a poignant production by Frank Lothar at the Tribune, presents two people living on projects in a land governed by terror. Their love for one another wrenches them from the torpor into which a life composed of political tasks had plunged them and they set out in search of God. The atmosphere of coldness, suspicion and denunciation in which "heroes" live is reconstituted with merciless realism.

Atom vor Christus (Atom before Christ) by Kurt Beccis, produced by Herbert Maisch in Cologne, seeks to solve the problem of sin and expiation. It presents a pilot who, after launching an atom bomb, retires to a convent and there finds peace of mind.

Samba, which has just been put on at the Schlosspark Theatre in Berlin, is the come-back play of Ulrich Becher who went into voluntary exile in 1933. First produced in Vienna in 1951 it represents European refugees in the stultifying atmosphere of a small Brazilian town around 1941-1943.

To this list must be added the Swiss play by Friedrich Dürrenmat *Die Ehe des Herrn Mississipi* (Mr. Mississipi's Wedding) produced by Hans Schweikart at the Kammerspielen in Munich. The author defies every tradition and mingles topical satire with world pathos. The production is bursting with happy inventions. The décor, in which Big Ben rubs shoulders with the Kremlin surmounted by a red flag, is by Wolfgang Znamenacek. The play opens with a revolver shot lodged in the skull of a revolutionary after an unsuccessful rising. The victim then turns to the public and recounts in retrospect the story of his failure, for which an Eternal Vamp is responsible. Mr. Florestan Mississipi, a moralist out of the gutter who has risen to be Public Prosecutor, marries the vamp in order to make a saint of her; but he also fails, all of which symbolizes the fate of some country in Western Europe at the present time.

Three other German plays deserve to be mentioned. *Die Eiserne Strasse* (The Iron Road) by Hans J. Rehfisch, produced in Nüremberg-Fürth, retraces the life of Stephenson, the inventor of railways. It is a social criticism of

2025-01-31

GERMANY
ALLEMAGNE

★

Le Diable et le Bon Dieu, *Jean-Paul Sartre. M : Karl Heinz Stroux - D : Ita Maximovna. Schiller-Theater. Berlin, 1952 - P : Ilse Buns.*

The Love of Four Colonels, *Peter Ustinov. M : Helmut Käutner - D : Will. Schmidt. Schlosspark-Theater. Berlin, 1952. P : DPA.*

Abbreviations in the photograph captions signify : M : producer (english) or director (american), D : designer, C : costumes, Ch : choreography, P : photograph.

★

Signification des abréviations dans les légendes des photos : M signifie metteur en scène, D signifie décorateur, C signifie costumes, Ch signifie chorégraphe, P signifie photographe.

FINLAND ★ FINLANDE

Nanny Westerlund and Erik Lindström in Right you are ! If you think you are *(Chacun sa Vérité), Pirandello. M : Gerda Wrede. Théâtre Suédois-Swedish Theatre. Finland, 1951. P : Rembrandt.*

CHILE ★ CHILI

Viento de Proa *(Vent de Proue, Prow Wind), Pedro de la Barra. M : Pedro de la Barra - D : Hector del Campo. Théâtre Expérimental de l'Université. Santiago du Chili. P : Combeau.*

NETHERLANDS ★ PAYS-BAS

Ordet, *Kaj Munk. M : Ben Groeneveld - D : Weynand Grijzen. Nederlands Volks-Toneel. Pays-Bas. P : Lemaire.*

GREECE ★ GRÈCE

Of Mice and Men, *John Steinbeck. D : Spiros Vassiliou. National Theatre. Athens, 1951. P : Emic.*

★

Sous le Joug *(Under the Yoke)*, *adaptation d'après le poète Yvan Vazov. Bulgarie.*

Yvan Soussanine, *opéra de Glinka. Bulgarie.*

Les Pantoufles de Vair *(The Glass Slippers)*, *opéra de Tchaïkovski. Opéra National. Sofia.*

conditions in England at the turn of the century, and is produced by Hans Joachim Klein.

Die Sieben Todsünden (The Seven Capital Sins) a comedy by Nils Graf Stenbock and Franz Woedtke, given at the Kammerspielen, Hamburg, in a production by Kurt Reiss enhanced by Heinz Hoffman's highly suggestive surrealist setting, presents a psychiatrist who hallucinates his companions on a journey with a nightmare vision in which each of them figures as an incarnation of one of the seven deadly sins.

Herbert Engelmann, a posthumous play by Gerhart Hauptmann adapted by Carl Zuckmayer, produced at the Kurfürstendamm in Berlin by Otto Kurth with settings by Werner Kleinschmidt, tells the tale of a hero of the 1914-1918 war who is impelled, despite his better nature, to kill and rob a cashier. This moral conflict ends in voluntary death.

A word must also be said of the German version of *The Love of Four Colonels* by Peter Ustinov, produced by Helmut Kaütner with settings by Willi Schmidt. The first act in which the Colonels sit on a commission that closely resembles a Control Commission in miniature, particularly delighted the Berlin public by its topical allusion.

Under the general title *The Fundamental Law of Man*, the Hamburg Kammerspielen produced five short plays by young German authors prize-winners in the competition organized by Günther Weisenborn. Well known actors and producers contributed to the success of this venture. The plays selected were *Keines Volkes Söhne* (Stateless People), by Joachim Friedrich Meyer, a drama of the Foreign Legion; *Der Befehl* (Order to Recall) by Helmut Kleffel, a play about a conscientious objector; *S. O. S.*, a racial tragedy by Zeska and Fleming; *Recht auf sich selbst* (The right to dispose of oneself) a drama of guilty love by Rolf Italiander, and *Der Ober-Idiot* (The Super-Idiot) a hilarious comedy by Dieter Rohkohl. This courageous attempt to offer young authors a chance of making their name, met with lively sympathy, even though some of the plays failed to satisfy the highest standards of criticism.

INGVELDE MULLER.

MEXICO

Youth and the Theatre—When the National Institute of Fine Arts was founded in Mexico in 1947 its Drama Department at once addressed itself to attracting the Mexican public to the theatre. We sought first of all to win the children, and to give them a taste for the theatre that might lead in later years to a mature and critical appreciation. We therefore organized a season of children's theatre upon an ambitious scale. We brought the school children, many of them barefoot, into the marble and velvet Palace of Fine Arts, to see a version of *Don Quixote* adapted and produced by myself, with music by two remarkable Mexican composers, Carlos Chavez and Blas Galindo, and settings by a talented young painter, Julio Castellanos, who has sinced died. The actors were students of the Drama School which we had just inaugurated.

It was touching to watch these 2,500 children of varied origin and means, from both public and private schools, at their first meeting with a Don Quixote of flesh and blood; to hear them clap and yell as the windmill, or the giants, or the bearded lady strewed the hero's path with stones, or with opportunities for righting wrongs... When the curtain fell on the third act, with the Don riding Clavilenô up into the air to deliver his last message of faith in justice and exhort the children to look for him in their hearts since he would never die, I felt in my own heart that we had won a future faithful audience of 2,500 spectators—at each one of the seventy performances we gave—an audience sensitive both to generous ideals and to good theatre.

SALVADOR NOVO.

★

NETHERLANDS

In speaking of the 1951-1952 season in the Netherlands we must restrict ourselves to a survey of the activities of the seven subsidized companies, which together with the non-subsidized company 'Het Vrije Toneel' represent the Dutch theatre.

Here, first of all, are some figures: During the theatrical season running from September 1951 to August 1952 inclusive, these seven companies staged seventy-two plays, including fifteen Dutch works. There were no less than fifty-two first nights. The number of performances given both in the large towns and in the country amounted to about two thousand four hundred during the period September Ist 1951 till June 1952. As every company works eleven months a year this should make two thousand seven hundred performances at the end of the season.

This number can be attained because several of the theatres have two or three companies. The total number of actors and actresses is a hundred and seventy-two, the four larger companies counting over thirty actors each.

Subsidies from the Government and the larger municipalities amounted to 380,000 florins and 450,000 florins respectively.

"*Het Amsterdams Toneel Gezelschap*" presented among other plays Sophocles' *Antigone*, *The Love Of Four Colonels* by Peter Ustinov, *A Sleep Of Prisoners* by Christopher Fry and the XVIIth century play *De Spaanse Brabander* by Brederode, the name part of which was played by the seventy-five year old actor Jan Musch on the occasion of his jubilee.

"*Comedia*", a smaller company, gave a remarkable performance of *Bobosse* by Roussin, besides giving further performances of Miller's *Death Of A Salesman*, which had been very successful last season.

"*De Haagsche Comedie*" was very successful with Tchekov's *Cherry Orchard*, *The Merry Wives of Windsor*, and during the Festival of Holland, Giraudoux's *Ondine* ; while last season's successes *The Government Inspector* by Gogol and *Venus Observed* by Fry ran for many performances this year.

"*De Nederlandse Comedie*" played *The Cocktail Party*, *The Marriage of Figaro* and Euripides' *Iphigenia*, besides giving open-air performances of *Elckerlyc* (Everyman) in the inner court of the medieval Prinsenhof at Delft.

Notable performances of the "*Rotterdams Toneel*" were *Othello* and Vondel's *Maria Stuart*.

"*Het Nederlands Volks-Toneel*" gave the Danish clergyman, Kaj Munk's play *Ordet* and so succeeded in bringing

to the theatre people who otherwise would never go there because of religious (Calvinistic) objections. This is of course a very important point.

The Youth Theatre Group „*Puck*" was the first to offer a television production of a play, *De Gecroonde Leersse.*

Foreign producers who worked with Dutch companies were Peter Sharoff for *The Cherry Orchard*, Michael Langham for *The Merry Wives Of Windsor* and Ettore Cella for *Philomena Marturano* ("Comedia" Company).

Among the foreign theatre companies who visited the Netherlands we must mention the London Studio Company with *A Phœnix Too Frequent* by Fry and the Old Vic Company with *King Lear*, while John Garley gave a recitation from Dickens' *Christmas Carol.*

De Nederlandse Opera gave five first nights, among them the Dutch opera *Halewijn*, composed by Willem Pijper.

The Opera also played an important part in the Festival of Holland, (June 5th—July 4th).

The Ministry of Education, Arts and Sciences again offered a prize for the best play. Two were selected out of sixty-four entries and the playwrights were commissioned to complete their work. Another prize was offered for a "Liberation Play".

National Centre
for the Netherlands.

★——————★

UNITED KINGDOM

The opening of the Shakespeare Festival at Stratford-upon-Avon is now the high point of our spring playgoing. Fashion decrees it; it is pleasant to realise that Fashion, for once, is right. This season, admittedly, has not begun too well. Sir Ralph Richardson is unhappy with his only part at the time of writing: Prospero in Michael Benthall's revival of *The Tempest.* The production is the same as last year's. Sir Ralph is never quite in its vein. He is too restless; he prowls; though he gives humour to the man, he lacks the serenity, the ultimate healing dignity of the last speeches. His Ariel (Margaret Leighton) is a spirit of air, a silver streak, though I doubt whether she excels Alan Badel last season, an etherealised figure by Donatello. Michael Hordern's Caliban is strong and understanding. Even so, I found this excellent actor, a prop of the present season, better as Menenius Agrippa in the opening *Coriolanus.*

The Roman tragedy, by its young cast, was a gallant effort to cope with a play that in performance too often loiters. Anthony Quayle, Stratford's director—whom everyone will salute on the award of a C. B. E.—is a powerful, sustaining actor; but in this part, maybe, not an exciting one. At least he is a pillar of the house. He has to carry the Supplication scene almost unaided. Volumnia here should be larger than life-size. Mary Ellis has pathos, but she is too small a figure, without thunderbolts in her bag. Michael Hordern, on the other hand, is drily expressive as Menenius, the "humorous patrician," a study that makes every point. And Glen Byam Shaw has put plenty of drive into the crowd passages. Unluckily, the production as a whole lacks the fullest force: *Coriolanus* should run—and here it does not—like a tumultuous river in a deep and rocky gorge.

As You Like It, in Stratford's theatre of youth, has so far come through better than the other plays, mainly because Margaret Leighton is the best Rosalind for years. She is always spring-in-Arden. The wit flashes, and at the last we miss not a syllable of the epilogue, which is so often an eleventh-hour scamper. The rest of the playing is capable. All is well once we have recovered from Glen Byam Shaw's resolve, early on, to present an Arden of the winter, to bare the bough and chill the wind. But spring and summer do follow in their turn.

In London the Old Vic has had a mixed season: a frankly poor *King Lear*, with one or two redeeming features (the Cordelia of Daphne Slater, for example); an atmospheric Michael Langham production of *The Other Heart*, a Villon play, by James Forsyth, of intermittent poetic quality, and with a sharp performance by Alan Badel; a delightful small-scale revival of *The Two Gentlemen of Verona*, by the Bristol Old Vic company, whose producer, Denis Carey, is a coming man in the English theatre; and a *Timon of Athens*, directed by Tyrone Guthrie with a lively invention, and with André Morell in an at least two-thirds successful study of Timon. But the Old Vic has suffered, like Stratford, from a certain mediocrity: one misses the final tingle of theatrical excitement that one should get, if anywhere. in the Waterloo Road theatre.

In the West End the best new play has been Terence Rattigan's *The Deep Blue Sea*, a tale of a woman's hopeless love that is at once as genuine and as theatrical as anything in Rattigan's career: Peggy Ashcroft gives a major emotional performance. Michael Redgrave, with his acute projection of a haunted man, a drunken actor getting his last chance on Broadway, governs Clifford Odets's telling, though oddly constructed American drama, *Winter Journey*. And two other American plays run well. One is *The Young Elizabeth*, a historical chronicle by Jennette Dowling and Francis Letton, which has not been done in New York, and in which Mary Morris has an imperious dignity as the Queen-to-be. The other is *Under the Sycamore Tree*, a "farcical fable", by Samuel Spewack, about love-and-liberalism inside an anthill, that depends almost entirely upon the protean excellence of Alec Guinness.

I have left to the end the surprise of the year, the experiment called *Dragon's Mouth* in which J.-B. Priestley and Mrs. Jacquetta Hawkes have combined at the Winter Garden. This is not a play in the ordinary sense: the author calls it a "dramatic quartet," and it is, in effect, a modern morality so devised that four people, standing for the Intellect, Sensuousness, Emotionalism, and the Will, can spend the evening talking directly to themselves and to each other, and offering two hours at action stations in the theatre of the mind rather than in the theatre proper. There have been mixed feelings about the holding power of the play, but none about the quality of the dialogue which, throughout, is alive with ideas and seems to cover most of the major themes.

J.-C. Trewin.

2025-01-31

U. S. A.

The prizes that bloom in the spring. — A favorite occupation of the spring season in New York is the awarding of prizes, the giving of scrolls, the bestowal of "bests": the "best" play, actor, designer, musical comedy, foreign importation or native creation. Once, in a playful mood, behind which lies a crucial fact, a "Tony" (as the prizes given in memory of Antoinette Perry are called) was given to the "best" playgoer—or rather the two "best" playgoers—a venerable couple, who though not drama critics or in any way connected with the theatre as a profession, had attended every opening night for the last thirty years. This vernal distribution of honors is a kind of fin-de-saison madness which has the virtue of focusing attention on the theatre and its artists and of causing a serious appraisal of the general state of theatrical affairs. The two most important and coveted awards are the Pulitzer Prize and the Critics Circle award, the former given by a committee of leading citizens appointed by Columbia University, carries a cash donation. It has been awarded every year since 1917 and has gone to such outstanding dramatists as Eugene O'Neill and Robert Sherwood (three times each), Thornton Wilder (twice), Maxwell Anderson, Tennessee Williams and Arthur Miller. This year it went to *The Shrike* by a playwright new to Broadway, Joseph Kramm, who has concocted a successful psychological chiller on the theme of a wife's deliberate effort to control her husband by persuading the authorities that he is insane. In 1935 the Dramatic Critics of New York formed their Circle and have given a yearly accolade to the best play of the season, choosing, this year, *I am a Camera*, John van Druten's dramatization of Christopher Isherwood's stories about Berlin in the 1930's. Christopher Fry's *Venus Observed* won the Critics accolade for the "best" foreign play. Of the four plays that came from France only *Gigi*, Anita Loos' adaptation of Colette's novel, survived long enough to win acting honors for its young star, Audrey Hepburn. To say that the season of 1951-1952 was undistinguished is an understatement. George Jean Nathan, mordant dean of American dramatic critics, described it as the worst since 1932, but later amended his dictum to the flat statement that "It's the worst in forty-five years!"

Anta Play Series. — There have, however, been a number of cheerful and indeed significant events. The Play Series of the American National Theatre and Academy (ANTA) which was directed this year by Robert Whitehead, offered five plays of which all but one were enthusiastically received by the critics. The ANTA season included an outstanding revival of O'Neill's *Desire under the Elms*, a very fine production of Clifford Odets' *Golden Boy*, the last role played by that gifted actor of stage and screen, John Garfield, whose untimely death occurred shortly after the close of the run. The revival of *Four Saints in Three Acts*, the Gertrude Stein—Virgil Thomson opera was shown later in Paris at the Congress for Cultural Freedom. The most popular play of the ANTA season was a fantasy for children called *Mrs. McThing* by Mary Chase in which Helen Hayes, charming President of ANTA, is still delighting audiences of all ages.

Summer season. — With the advent of warm weather the theatre, like the luckier citizens of the town, turns toward green fields and pastures new. Even that huge caravansary, the Metropolitan Opera, goes travelling. A tour of seven weeks takes the "Met" company to Canada first and then westward to Cleveland, to St.Louis and Oklahoma City, and southward to Dallas and Houston, Texas. In these cities, not always too well equipped with theatres that are adequate for operatic performance, the new productions of the season—*Aïda*, *Carmen*, *Rigoletto*—as well as other items from the standard repertory will be given. The Ballet Compagnies are also on the road, the New York City Ballet performing in Europe with great honor and acclaim.

All over the country—and particularly in New England which is the favorite summer resort of the dwellers in the big cities of the Eastern seaboard —summer theatres spring to life with the first hot days. Many actors play more roles during this period than they ever do on Broadway. Some managers such as Richard Aldrich have as many as three theatres in operation giving no less than nineteen productions during the short but crowded weeks of his season. At Westport (Connecticut), Lawrence Langner, one of the directors of the Theatre Guild often experiments with plays which may later see Broadway. Mr. Langner is also preoccupied these days with a favorite project, a Shakespeare Festival center, to be built at Westport where replicas of the Globe Theatre and the Mermaid Tavern will focus attention on a summer series devoted to the Bard. At the other side of the continent, the Oregon Players are offering their twelfth Shakespeare season in a "reasonable facsimile" of a Globe Theatre built within the walls of a disused stadium.

International Theatre Month. — For the third year in succession the theatres across the United States have celebrated International Theatre Month in March. This year it is estimated that at least 700 theatres in communities, universities, colleges and high schools offered a play or pageant, a dance program or a specially written drama emphasizing the international aspects of the theatre and its service in making peoples known to each other. One or two plays were of special interest as they reflected in theatre terms the ideas and objectives of UNESCO and other UN agencies. Such a play was *Jungle Mission* by Ann Barley, a lively tale of a group of UN experts working in a Far Eastern region where famine and illness are a constant affliction. Their struggles both to serve the cause of humanity and to live harmoniously with each other and their somewhat distrustful hosts formed the material of an interesting play. Another effort to dramatize UN objectives was given at the Third Conference on UNESCO held in New York in January. For this event a "Living Newspaper" production arranged by Blythe Morley was presented in a manner which might well be used in high schools and colleges to illustrate for young people the complex processes of world organization. International Theatre Month is sponsored by the United States National Commission for UNESCO and the American National Theatre and Academy, and is becoming an increasingly important event in the off-Broadway theatre.

ROSAMOND GILDER.

URUGUAY

Uruguayan Companies.—The National Comedy Company of Uruguay (founded in 1947) comes, like the Schools of Drama and Music and the Drama Museum, under the Commission of Municipal Theatres. This body is presided by the author D. Justino Zavala Muniz, who is also the present Minister for Education.

In the course of last season the National Comedy presented a variety of indigenous works, beginning with *La Rondalla* by Victor Perez Petit, followed by *Intermitencias* (Intermittences) by Maria de Montserrat, a series of tableaux figuring the common life of tenants in a block, the dominant note of which is collective egoism; *El Cono de Luz* (The Cone of Light) by Plaza Noblia which is concerned with the anxiety of impending death among a group of guerillas; *Orfeo* by Denis Molina which sets forth the contrast between mind and matter, the spiritual love of Orpheus and the carnal affections of Eurydice. The year 1952 opened with the prodution of *Santos Vega*, by the poet Silva Valdes, a scenic transposition of the famous gaucho legend of the supernatural powers of the mythical Santos Vega.

Among foreign works produced by the National Comedy the following must be mentioned: *Our Town* by Thornton Wilder, *La Folle de Chaillot* by Giraudoux; *Las Voces de dentro* by Filippo and *Arms and the Man* by Shaw. At the moment the National Comedy is billing Molière's *Tartuffe*, in a verse translation by the academician Carlos Ma. Princivalle, which has won great favour both with the critics and the public. Announcements include a production of *To Night We Improvise* by Pirandello and *La Ultima Puerta* by the poet Ernesto Pinto, laureate of the last Ministry of Education competition. We must also mention the production by the Humberto Nazzari Company at the Sodre Theatre of *Perversity* by Roberto A. Talice (a drama based on the classic domestic triangle) and the reopening of the old Stella d'Italia where a National Company of Comic Theatre, under the direction of Orlando Aldama, began with *Consegui un empleo publico* (I have become a functionary) a political satire from the pen of the director.

Foreign Companies.—Grenier-Hussenot together with the Frères Jacques, Yves Robert and Marcel Marceau presented at the Solis Theatre in Montevideo *Parade pour rire et pour pleurer* as well as Molière's *Mariage Forcê.*

The critic's highest compliments went to the Italian company of Diana Torrieri, Vittorio Gassman and Elena Zareschi who presented a vast programme at the Solis. It included Goldoni's *Vedova Scaltra* (The Wily Widow), Alfieri's *Orestes*, Tennessee William's *A Streetcar named Desire*, Pirandello's *Six Characters in search of an Author*, Amiel's *Tre Rosso dispari*, Giovanninetti's *L'Abisso* (The Abyss), Bertolazzi's *Lulu*, Betti's *Il Giocatore* (The Gambler), Benedetti's *Gli ultimi cinque Minuti* (The last five minutes), Achard's *Adam* and two Japanese plays: *The aged Poetess* and *In the Pleasure Quarter.*

Ballet.—The National Ballet Company won praise from the critics for its marked general improvement, its classical programme and its production of a work by the Uruguayan composer Lamarque Pons. We must also record the successful visit to Montevideo of the American National Ballet Company, under the direction of Lucia Chase and Oliver Smith, who gave exellent performances of *Les Sylphides*, *Le Cygne Noir*, *Rodeo*, *Esbozos con cuerdas*, *Giselle*, *Sans Amour*, *La joven mal cuidada*, *Intermezzo* and *Le Lac des Cygnes.*

Opera.—The Sodre organized an opera season with the support of both foreign and Uruguayan singers. The programme included Boïto's *Mephistopheles*, Verdi's *Ballo in Maschera*, Rossini's *Barber of Seville*, Giordano's *André Chénier* and Bizet's *Carmen.* The great event was a first production in Latin America of Menotti's *The Consul*, a triumph for the National Opera directed by Maestro Eric Simon, and produced by Armando Discepolo.

A short cycle of opera was performed under the direction of Maestro Carlo Estrada and Maestro Nino Stinco with an entirely national cast, as an experiment in view of a more ambitious future.

Theatrical Awards and Prizes.—The Ministry of Education organizes annually a National Theatre Competition, which attributes three prizes worth 1.500, 1.000 and 500 pesos respectively. Without formally undertaking to do so, the National Comedy is in the habit of producing each year the play to which the first prize has been awarded.

The Theatre Club of Uruguay, for its part, awards gold medals each year during the "Days of Art" for the best production, the best male and female actor, and the best décor and best stage music.

EMILIO ACEVEDO SOLANO.

Dépôt légal 4e trimestre 1952. Imprimeur nº 215.
Le Directeur-Gérant : OLIVIER PERRIN.

S. N. E. P. — Imprimerie Bobigny.
Printed in France.